54
1004
801-14
998

РУКОВОДСТВО

къ

ЖИВОПИСИ

МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

съ прибавленіемъ небольшаго трактата

О РЕСТАВРИРОВАНІИ КАРТИНЪ.

Сочиненіе Гупиля

профессора рисованія, ученика Ораса Верне.

Переводъ и дополненія **Пав. Маркова.**

Le dessin est un des plus excellents ouvrages de l'esprit... Il n'y a donc rien que l'homme doive plus cultiver. *Bossuet.*

Рисунокъ есть одно изъ наиболѣе блестящихъ твореній духа.... И такъ нѣтъ ничего, надъ чѣмъ бы человѣкъ обязанъ былъ трудиться болѣе.

L'utile est une des vraies mesures du beau.
Польза—есть одно изъ настоящихъ мѣрилъ прекраснаго.



Ф. 30-1592

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе В. П. Печаткина
(Книжный магазинъ Литейная, д. № 36).
1881.





Средняя Подъяческая, 1.
2166.

Дозволено цензурою. Спб. 15-го Іюня 1880 года.

МНОГОУВАЖАЕМОМУ

Михаилу Васильевичу

ДЬЯКОНОВУ,

Директору Рисовальной школы,

Переводчикъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ ПЕРЕВОДЧИКА.

Краски, это—куски грубыхъ матерій, изъ которыхъ даровитый художникъ сшиваетъ роскошныя одежды для своей мысли.

Колоритъ въ живописи то же, что въ музыкѣ полный оркестръ въ соединеніи съ хорами и солистами.

Всякое руководство есть только *руководство*, но не болѣе, и далеко не что-то такое, что обязано было бы имѣть претензіи ознакомить насъ вполнѣ со средствами той или другой отрасли науки—или искусства. Задача его—*наведеніе;* вся цѣль любаго руководства—указывать только пути, но отнюдь не брать на себя роли неотлучнаго, докучливаго спутника-педанта во все продолженіе избранной нами дороги. Принимая любое руководство за безукоризненно - непогрѣшимый компасъ, мы рисковали бы отречься отъ нашей собственной индивидуальности и, наконецъ, отъ таланта нашего, для успѣшнаго развитія котораго прежде всего требуется доброе, честное указаніе возможно правильнаго и разумнаго пути и потомъ, данное время и обстоятельства, способныя благопріятствовать этому развитію.

Обязанность руководства, разумѣется, — отвѣчать только на первое требованіе, т. е. на то, чтобы направить первые шаги учащагося если не на путь *истинный,* то хоть на такой путь, который не помѣшалъ бы ему достигать безъ особенныхъ колебаній и неувѣренности конечныхъ данныхъ его дарованія.

Глубокое убѣжденіе наше въ этомъ, подкрѣпленное и разогрѣтое воспоминаніями о пройденномъ нами, вмѣстѣ со многими нашими достойными и даровитыми товарищами, пути, преисполненномъ подъ часъ всевозможныхъ колебаній и ѣдкихъ для души отчаяній, настойчиво побуждало насъ къ предлагаемому нынѣ скромному труду нашему.

Для перевода предпочтительно передъ другими того же рода сочиненіями мы выбрали книгу Гупиля [1]) потому, во-первыхъ, что она отличается безпритязательностію и умѣренною краткостію; во-вторыхъ, потому, что представляетъ собою новѣйшій экстрактъ всего, до него написаннаго по французски по части техники нашего искусства и, въ третьихъ, потому, что во время чтенія книги Гупиля мы успѣли убѣдиться въ томъ, что имъ старательно были прочитаны и собственнымъ его опытомъ провѣрены всѣ *авторитетныя* сочиненія по этой части.

[1]) Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile suivi du traité de la restauration des tableaux.

Однако, при всемъ томъ, переводя сочиненіе Гупиля, мы имѣли постоянно подъ рукою и передъ глазами знакомыхъ ему Монтабера, Бувье, Мериме и еще нѣсколько manuel'ей и трактатовъ о живописи, изъ которыхъ мы, не желая полагаться на одни только наши собственныя познанія, заимствовали для нашихъ читателей интересныя для нихъ, по нашему мнѣнію, примѣчанія и дополненія.

Намъ остается только отъ всей души желать, чтобы наша первая попытка—напечатать на русскомъ языкѣ *руководство къ живописи масляными красками* принесла сотоварищамъ нашимъ, если не вполнѣ существенную пользу, то, по меньшей мѣрѣ, отклонила бы ихъ въ техникѣ столь высоко чтимаго нами искусства отъ многаго, обо что, въ былыя времена, съ нашими скромными средствами, не разъ мы разбивались сами, въ концѣ концовъ подъ часъ утрачивая вѣру въ наше собственное дарованіе.

Павелъ Марковъ.

РУКОВОДСТВО

КЪ

ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ.

Бумага для живописи, холсты, доски.

Древними, въ Италіи, для живописи употреблялись осиновыя доски [1]), весьма толстыя; во Фландріи для той-же цѣли предпочитали дубъ, непроницаемый для червей, всегда опасныхъ для живописи на деревѣ. Для предохраненія дерева отъ сырости его пропитывали воскомъ или смолою. Въ настоящее время въ Парижѣ имѣются фабриканты, дѣлающіе доски изъ перекрещенныхъ въ различныхъ направленіяхъ деревянныхъ пластинокъ, чѣмъ представляются всѣ возможныя условія прочности. Въ старину, для грунтовки досокъ, употребляли гашеную известь и мѣлъ, разведенный на животномъ клеѣ. Монтаберъ говоритъ, что въ X и XI вѣкахъ было въ обыкновеніи наклеивать на доски холстъ, который покрывался потомъ какой-то бѣлою мазью, имѣющей сходство съ

---

[1]) Съ начала возрожденія искусствъ до временъ Рафаэля, послѣ котораго, для большихъ переносныхъ картинъ, стали постоянно прибѣгать къ холсту. — Во Фландріи обычай писать на деревѣ сталъ ослабѣвать только послѣ смерти Рубенса.

гипсомъ. Позже, доски уступили свое мѣсто холстамъ, нынѣ вошедшимъ во всеобщее употребленіе.

Во времена процвѣтанія живописи въ Голландіи и Фландріи цѣлыя толпы столяровъ владѣли умѣньемъ приготовлять отличныя доски для живописи. Увѣряютъ, что само правительство обращало тогда весьма много вниманія на доброкачественность и прочность этого рода издѣлій, разрѣшая продажу ихъ не иначе, какъ послѣ строгаго испытанія и наложенія клейма. Такая строгость отнюдь не была капризомъ или придирчивостью, но прямо вытекала изъ общей любви и уваженія къ искусству и хорошо понятыхъ коммерческихъ интересовъ.

И въ наше время нѣкоторые изъ талантливыхъ художниковъ, для картинъ маленькаго размѣра, предпочтительнѣе употребляютъ доски, *зернистость* [1]) которыхъ тоньше и потому, по мнѣнію ихъ, удобнѣе, выгоднѣе зернистости холста, для тщательнаго выполненія нѣкоторыхъ деликатныхъ частей и, между прочимъ, нагихъ фигуръ.

Разница между живописью на холстѣ и на деревѣ весьма чувствительна; на деревѣ краска сберегается до того замѣчательно, что не совсѣмъ понятно, почему художники, *дорожащіе* своими произведеніями, обращаютъ такъ мало вниманія на это обстоятельство. На деревѣ краска сохраняетъ какъ глянецъ, такъ красоту и свѣжесть своихъ тоновъ и, что еще дороже, прозрачность; будучи же наложена на холстъ, она постоянно утрачиваетъ свою эмальность, свѣжесть и прозрачность. Настоящую причину этой разницы отыскать не трудно: холстъ, какъ матерія скважистая,

[1]) Подъ словомъ *зернистость* (grain) разумѣемъ мы здѣсь ту шероховатость, которою въ большей или меньшей степени обладаютъ всѣ грунтованные холсты. Слово *корень*, употребительное въ нашихъ литографіяхъ, казалось намъ, менѣе точно выражало-бы здѣсь сущность дѣла.

неплотная, весьма способенъ всасывать влажность изъ воздуха и, слѣдовательно, подвергаться всѣмъ подчасъ вреднымъ его качествамъ и перемѣнамъ; отъ безпрерывности движенія его нитки ткани, то стягиваясь, то растягиваясь, тѣмъ самымъ уничтожаютъ глянецъ и сплошность частей краски. Пары воздуха, безпрерывно пронизывая покрытую красками поверхность, не медлятъ оказывать свое вліяніе на измѣненіе ихъ; противоположное—съ красками на деревѣ, гдѣ онѣ защищены отъ подобныхъ дѣйствій атмосферы.

Отъ употребленія льняныхъ и, въ особенности, хлопчато-бумажныхъ холстовъ слѣдуетъ воздерживаться; лучшими должны почитаться вытканные изъ конопли, какъ наиболѣе тонкіе, сырцовые и изъ ткани болѣе ровной. Ихъ натягиваютъ обыкновенно на деревянные подрамочники, снабженные по угламъ *ключами*. — Холсты ткани невытянутой, слабой, получаютъ жесткость послѣ прокрыванія ихъ тепловатымъ клеемъ, вывариваемымъ изъ старыхъ перчатокъ (colle de gants). — Клей этотъ наводятъ на нихъ ножемъ съ согнутою рукояткой, водя тупымъ лезвеемъ его прямо, какъ ребромъ линейки, по поверхности матеріи; это дѣлается съ тѣмъ, чтобы выровнять ее. Когда такая проклейка высохнетъ, начинается шлифовка холста пемзою; затѣмъ онъ грунтуется послѣдовательно два или три раза свинцовыми бѣлилами, растертыми до состоянія помады на одной части терпентина и одной орѣховаго масла. По истеченіи трехъ-четырехъ дней грунтъ бываетъ хорошъ, достаточно пристаетъ къ холсту и не ломается. Подобное приготовленіе холста не дорого и заслуживаетъ рекомендаціи.

Обыкновенно для картинъ венеціанцевъ грунтомъ

служилъ гипсъ; въ наше время для грунтовки повсюду употребляютъ масло.

У парижскихъ торговцевъ въ обычаѣ пемзовать холстъ уже послѣ грунтовки. Въ отношенiи зернистости грунта у нихъ можно найдти холсты весьма разнообразные. Цвѣтъ грунта бываетъ вообще желтоватый.

Замѣтимъ здѣсь, что старинная грунтовка была постоянно темнѣе новѣйшей. Благодаря одному изъ трудолюбивыхъ и заслуживающихъ полнаго довѣрiя нѣмецкихъ изыскателей по части техники старинныхъ мастеровъ, берлинскому профессору Краузе, мы теперь знаемъ, что напр., Мурильо любилъ грунтъ красно-коричневый, Вандикъ—темно-серебристо-сѣрый (каменисто-сѣрый), Тицiанъ—подобный же, Эвердингенъ—умбристый, Рембрандтъ—цвѣта аспидной доски, Рубенсъ—умбристый, красно-коричневый и т. д.

Наблюденiя и практика укажутъ, въ какой мѣрѣ бòльшая или мèньшая степень зернистости холста можетъ иногда содѣйствовать артистичности исполненiя; но къ этому предмету мы возвратимся еще, когда будемъ говорить о самыхъ способахъ исполненiя; теперь же, въ видѣ общаго правила, замѣтимъ, что, приступая къ письму картины небольшаго размѣра, живописецъ долженъ предпочтительно выбирать холстъ гладкiй, если, по меньшей мѣрѣ, не думаетъ ограничиться наброскомъ эскиза только, или быстрою мазнею, имѣя въ виду широкою, ударистою кистью передать только общiе блестящiе эффекты свѣта. Гладкая грунтовка вызываетъ, *подмываетъ*, такъ сказать, на тонкую оконченность,—одно изъ немаловажныхъ достоинствъ въ маленькихъ картинахъ. Взгляните только на удивительныя вещи Тербурга, Метцю, Жераръ-Дова, Мьериса, Остада и проч. и на работы современныхъ намъ Мессонье, Поль де Лароша, Декана и друг.

Нельзя также не обратить вниманiя на то, какого рода карандашемъ должно чертить контуры въ картинѣ. У молодыхъ академистовъ, писавшихъ съ живой, нагой модели, въ обычаѣ было набрасывать контуръ фигуры углемъ. Очевидно, уголь, смѣшиваясь съ съ тонами тѣла, способенъ только грязнить ихъ. Бѣлый мѣлъ можетъ оказаться здѣсь менѣе вреднымъ; но, сдѣлавъ имъ общiй очеркъ нагой фигуры (*академiи*), напр., поступятъ не худо, если потомъ, отыскивая тонкости изгибовъ контура, пустятъ въ дѣло мѣлъ красный (sanguine), имѣющiй болѣе соотношенiй съ тонами тѣла. Еще лучше для той-же цѣли употреблять *пастельные* карандаши, розоватые, полутвердые. Свинцовый же карандашъ здѣсь положительно вреденъ.

На подобiе холстовъ приготовляютъ также бумагу, повсюду употребляемую для письма этюдовъ и эскизовъ съ натуры. Такая бумага хороша, во первыхъ, въ отношенiи экономiи, — во вторыхъ, по причинѣ удобства, представляемаго ею для путешествующаго художника, которому холсты, картоны и доски могли бы только увеличивать тяжесть багажа; тогда какъ двадцать или тридцать кусковъ бумаги безъ труда найдутъ себѣ мѣсто въ походномъ ящикѣ. Наконецъ, въ бумагѣ представляется еще то достоинство, что написанное на ней можетъ быть переносимо потомъ на подрамочники, какъ то дѣлается при реставрированiяхъ, когда старыя картины переводятся на холстъ новый.

Бумага эта кроется приготовленной на маслѣ замазкой; но не безъ удобства можно пользоваться и другаго сорта бумагой, менѣе опасной для свѣжести и сохраненія живописи. Немного крахмала съ легкой прибавкой къ нему пемзоваго порошка весьма достаточно для приготовленія такой бумаги, которая будетъ хорошо принимать краски, не всасывая ихъ въ себя, что весьма важно. Просто же промасленная бумага никуда не годится.

О краскахъ.

Многіе изъ первоклассныхъ живописцевъ имѣютъ систематическую привычку, обращающуюся у иныхъ въ слабость, отдавать предпочтеніе той или другой краскѣ.—Это одна изъ тѣхъ ошибокъ, которыхъ слѣдуетъ избѣгать старательно. Здравый смыслъ говоритъ намъ, что всякая система должна быть изгоняема изъ искусства, ставящаго себѣ задачей *точное* воспроизведеніе природы. Цѣль художника, прежде всего, заключается въ подъискиваніи тоновъ, необходимыхъ для достиженія этого. Ему ничего не слѣдуетъ изгонять со своей палитры, кромѣ красокъ, чернѣющихъ съ теченіемъ времени или мало по малу съѣдающихъ сосѣднія съ ними, или, наконецъ, препятствующихъ желательно скоро сохнуть смѣсямъ, въ составъ которыхъ онѣ входятъ.

Краски продаются или въ небольшихъ пузырькахъ, или въ оловянныхъ трубочкахъ [1]). Ихъ можно

[1]) Трубочки эти, чрезвычайно выгодныя для сбереженія свѣжести красокъ, въ настоящее время вытѣсняютъ пузырьки все болѣе и болѣе.

достать совершенно готовыми во всѣхъ видныхъ городахъ за границей. У насъ не то. Разъ выбравшись куда нибудь на долго изъ Москвы или Петербурга, въ одинъ прекрасный день можно сдѣлать невеселое открытіе, что готовый матеріалъ значительно поистощился, или многое изъ него совершенно исчезло. Въ такомъ случаѣ умѣнье пополнять недостающее не можетъ почесться излишнимъ. Вотъ почему необходимо указать здѣсь способы дѣлать это.

Во время экскурсій должно имѣть при себѣ запасъ красокъ въ видѣ порошка; затѣмъ неполированное стекло и курантъ, двѣ вещи, спеціально предназначенныя для походнаго или домашняго растиранія красокъ.

Растираніе производится слѣдующимъ образомъ: бросивъ на упомянутое стекло извѣстное количество порошка краски, порошокъ смачиваютъ бѣлымъ гвоздичнымъ масломъ и затѣмъ разбиваютъ курантомъ, которымъ поворачиваютъ нажимаютъ въ одно и тоже время; для удостовѣренія же въ томъ, что такимъ образомъ произведенная операція кончена, берутъ немного растертой уже краски между двумя пальцами и, если, потеревъ ее ими, не почувствуютъ при этомъ зернышекъ, то это будетъ значить, что краска растерта достаточно.

Для сбора и перенесенія приведенной въ такое состояніе краски въ центръ стекла, на которомъ производилась операція, употребляютъ одинъ изъ двухъ ножей, называемыхъ *шпателями* и спеціально предназначенныхъ для этого; одинъ — *желѣзный*, не долженъ быть приводимъ въ соприкосновеніе съ красками, боящимися близости желѣза, каковы бѣлила,

охры, неаполитанская желтая и желтый хромъ. Для такихъ красокъ удобнѣе всего *роговой* шпатель.

Если сами не пожелаете взять на себя трудъ завязывать растертыя вами краски въ пузырьки, можете сложить въ маленькіе фарфоровые или фаянсовые горшечки, гдѣ онѣ будутъ сохраняться не дурно.

О маслахъ.

Въ живописи пользуются различными родами масла: льнянымъ, гвоздичнымъ, оливковымъ и маковымъ, которое чище льнянаго; вмѣсто этихъ маслъ многіе художники употребляютъ *вареное* (huile grasse), болѣе выгодное для красокъ, трудно сохнущихъ, каковы лакъ-гарансы, коричневыя и черныя краски. Въ настоящее время многіе предпочитаютъ вареному маслу *гарлемскій-сиккативъ* (siccatif de Harlem) [1], отличающійся прозрачностію и несообщающій никакого лишняго оттѣнка краскамъ.

Простое средство получать хорошее, *безопасное* сушащее (siccatif) масло, т. е. такое, которое не желтитъ и не измѣняетъ красокъ, заключается въ сгущеніи орѣховаго масла посредствомъ кипяченія въ продолженіи одного часа въ *водяной банѣ* (au bain marie).

Къ летучимъ масламъ причисляются: *терпентинная ессенція* (essence de térébenthine), извлекаемая изъ

[1]) Каковы бы ни были качества этого снадобья, совѣтуемъ, однако, не злоупотреблять имъ.

жидкаго терпентина, даваемаго нѣкоторыми изъ смолистыхъ деревьевъ; аспидовое масло (huile d'aspic), добываемое изъ лавендоваго дерева, весьма обыкновеннаго въ Лангедокѣ (во Франціи).—Реомюръ пользовался этою ессенціей для растворенія копала.

Сюда же принадлежатъ *розмаринное* и летучее *лавендовое* масла.

Краски, разбавляемыя летучими маслами, сохнутъ быстрѣе тѣхъ, которыя разводятся маслами постоянными, т. е. нелетучими.

Однимъ изъ немаловажныхъ качествъ, которыхъ должно требовать отъ масла, должна быть совершенная его прозрачность. Всѣ такъ называемыя вареныя масла (huiles grasses, huiles siccatifs) вообще темноваты. Слишкомъ обремененная ими живопись можетъ трескаться.

Вообще всѣ масла, подогрѣтыя съ примѣсью свинцовой окиси, способны пріобрѣтать сушащія свойства.

Заботливость о работѣ и сохраненіи кистей.

Рабочія принадлежности какъ живописца, такъ и рисовальщика, требуютъ и заслуживаютъ всевозможнаго вниманія и попеченія.

Пыль въ правѣ назваться присяжнымъ врагомъ живописи. Разсказываютъ, что знаменитый Жераръ Довъ совершенно закрывалъ для постороннихъ доступъ въ свою мастерскую, куда, какъ увѣряютъ, самъ онъ, чтобы не поднимать пыли съ пола отвореніемъ двери, спускался не иначе, какъ черезъ потолокъ по трапу. Вошедши, онъ осторожно садился передъ моль-

бертомъ и оставался тутъ неподвижнымъ въ продолженіи четверти часа, опасаясь малѣйшимъ движеніемъ собственнаго тѣла вызвать движеніе пылинокъ, которыя, сѣвши на холстъ, могли бы нѣсколько повредить чистотѣ работы.

Здѣсь не излишне указать удобнѣйшій способъ подметанія пола въ мастерской живописца. Вотъ совѣтъ Бувье на этотъ счетъ. Бросьте въ какую нибудь кадку 8—10 полныхъ пригоршней древесныхъ опилокъ, смочите ихъ горячею водою, но такъ однако, чтобы они только напитались ею, но не размокли совершенно. Разбросавъ тамъ и здѣсь опилки эти по полу, возьмите березовую метлу и, не столько метите ею, сколько кружите по полу, чтобы, распространяя по немъ опилки, дать возможность пристать къ нимъ всѣмъ малѣйшимъ пылинкамъ, которыя, при сухомъ способѣ метенія, непремѣнно поднялись бы на воздухъ. Затѣмъ, выметя соръ тою же метлою, покуда на полу сохраняется нѣкоторая влажность, пускайте въ дѣло обыкновенную щетинную щетку.

Коксъ и каменный уголь, сожигаемые въ мастерскихъ, сильно пачкаютъ живопись. Чтобы воспрепятствовать садиться на работаемую картину разнымъ маленькимъ, легкимъ тѣламъ, очень и очень полезно давать ей положеніе возможно менѣе вертикальное, наклоняя ее нѣсколько впередъ. Должно избѣгать также повертыванія холста лицемъ къ стѣнѣ. Подобное положеніе, лишая холстъ воздуха, препятствуетъ надлежащимъ образомъ испаряться маслу.

Если вы пишете не постоянно, а съ перерывами, не оставляйте кистей вашихъ на жертву пыли: отъ нея съѣдаются кончики ихъ. Лучше всего прятать ихъ въ какой нибудь ящикъ или коробку, содержавшіе прежде табакъ и насыщенные его запахомъ: запахъ этотъ убиваетъ извѣстнаго рода клещиковъ, заклятыхъ враговъ кистей.

Мнѣ удавалось видѣть во Флоренціи, у нѣкоторыхъ изъ моихъ друзей живописцевъ, для находившихся въ работѣ картинъ, ящики или рамки, образующіе около холста бортъ, по которому при помощи рейки скользитъ занавѣсъ, предназначенный для предохраненія работы отъ пыли.

Путешествующимъ художникамъ весьма полезно знать способъ, употребляемый знаменитымъ Роберомъ Флёри для безопасной переноски эскизовъ, дѣлаемыхъ на скоро и не имѣющихъ времени просохнуть на досугѣ. Способъ этотъ заключается въ томъ, что сырой эскизъ покрываютъ нѣсколькими листами прозрачной бумаги (papier joseph), избѣгая при этомъ свертывать его; затѣмъ эскизы одинъ на другой укладываютъ въ портфель, устраняя отъ нихъ всякую возможность тереться другъ о друга.

По возвращеніи домой, ихъ хорошо просушиваютъ на солнцѣ, и затѣмъ прозрачную бумагу смачиваютъ нѣсколько водою, отъ чего она легко отстаетъ подъ пальцами. Послѣ всего этого эскизы, можетъ быть, потребуютъ, но только очень немного, подправокъ.

Качества палитры.

Первымъ условіемъ должно поставить, чтобы палитра была легка въ рукѣ. Палитры имѣютъ формы овальныя, прямоугольныя; у Китайцевъ онѣ бываютъ полуциркульныя. Около средины діаметра китайской палитры сдѣлано отверстіе для большаго пальца, что

даетъ возможность палитрѣ чрезвычайно удобно укладываться на руку.—Должно признаться, это придумано весьма удачно: краски, располагаясь вдоль полуокружности, берутся кистью легко. Въ Европѣ наиболѣе употребительныя палитры имѣютъ форму овальную; дерево ихъ постепенно утолщается по направленію къ тому мѣсту, сквозь которое просовывается большой палецъ лѣвой руки.—Спемзовавъ палитру и наведя на нее палитуру трепеломъ (tripoli, Trippel, родъ мѣла), ее напитываютъ сырымъ льнянымъ масломъ, какъ менѣе улетучивающимся. Послѣ этого палитру вывѣшиваютъ для просушки на вольный воздухъ, но никакъ не на солнце. Операція эта медленна и прекращается тогда только, когда дерево перестанетъ всасывать въ себя масло. Монтаберъ совѣтуетъ кромѣ масла вводить еще копалъ, растворенный при помощи огня въ лавандной эссенціи (essence d'aspic). Въ отношеніи сбереженія времени способъ этотъ несравненно выгоднѣе предыдущаго.

Палитра, дерево которой имѣетъ оттѣнокъ слишкомъ темный, въ силу контраста, обязываетъ усиливать тонъ красочныхъ смѣсей, потому что темный фонъ заставляетъ всѣ ложащіеся на него колера казаться болѣе свѣтлыми.

Уходъ за палитрой.

Палитру должно содержать въ опрятности и чистить ее каждый разъ по окончаніи дневной работы. Нѣкоторые живописцы довольствуются тѣмъ, что собравъ одну за другою краски, обыкновенно располагае-

мыя вдоль верхняго края палитры, переносятъ ихъ на нижній, на завтра снова возвращая на прежнее мѣсто. При этомъ, для освѣженія ихъ, къ нимъ прибавляютъ немного гвоздичнаго масла.

Иные же совершенно освобождаютъ палитру отъ красокъ, перенося ихъ на тарелку, на края стакана или на стекло, и въ такомъ видѣ опускаютъ ихъ въ воду для удержанія въ нихъ свѣжести. При этомъ краски ставятся какъ можно подалѣе отъ пыли.

Для отчистки грязи, палитру трутъ хвощемъ съ небольшимъ количествомъ масла. Если же краска окажется слишкомъ въѣвшеюся въ дерево или сильно присохшею къ нему, то прибѣгаютъ къ терпентину или сѣрому мылу (savon noir).

Составъ палитры.

Серебристыя бѣлила (blanc d'argent).
Свинцовыя бѣлила (blanc de plomb).
Неаполитанская желтая (jaune de Naples).
Блестящая желтая (jaune brillant).
Желтая охра (ocre jaune).
Терь-де-Сьеннь (terre de Sienne naturelle).
Жженая Терръ-де-Сьеннь (terre de Sienne brûlée).
Прусская коричневая (brun de Prusse).
Жженый карминъ (carmin brûlé).
Англійская красная (rouge d'Angleterre).
Кобальтъ (bleu de cobalt).
Ультрамаринъ (bleu d'outremer).
Берлинская лазурь (bleu de Prusse).
Темная охра (ocre de ru).
Индѣйская желтая (jaune indien. indian yellow).
Свѣтлый хромъ (chrome clair),
Темный хромъ (chrome foncé),
Красная охра (ocre rouge). .

Кельнская земля (terre de Cologne).

Составная коричневая (brun composé).

Персиковая кость (noir de pêche).

Слоновая кость (noir d'ivoire).

зеленая Веронеза (vert Véronèse).

Браунротъ, коричнево красная (brun rouge).

Киноварь (Cinabre).

Китайскій вермильонъ (vermillon de Chine).

Лакъ гарансъ розовый (laque de garance rose).

Лакъ гарансъ темный (laque de garance foncée).

Обращаясь постоянно съ красками, живописцы, естественно, обязаны обладать нѣкоторыми научными свѣдѣніями, относительно этихъ матеріаловъ, т. е. знать природу и составъ ихъ, физическія и химическія ихъ свойства, явленія и измѣненія, вызываемыя въ нихъ различными внѣшними и внутренними причинами. Пренебреженіе всѣмъ этимъ можетъ влечь за собою разрушеніе самыхъ лучшихъ расчетовъ.

Фабриканты красокъ снабжаютъ торговлю произведеніями возможно хорошими по цвѣту и не особенно дорогими по цѣнѣ; но опытный художникъ не долженъ довольствоваться одними этими очевидными качествами: онъ знаетъ, чего требовать отъ краски, чтобы она отвѣчала всѣмъ наилучшимъ условіямъ, чтобы, напр., наложенная кистью даже тонко, она, сливаясь всѣми своими частями, скрывала отъ глазъ цвѣтъ предмета, покрытаго ею. Это—кроющее качество красокъ. Имъ обладаютъ плотныя и тяжелыя вещества, вполнѣ растертыя.

Свинцовые составы кроютъ хорошо, но легко чернѣютъ; *цинковыя бѣлила* не измѣняются, но зато кроютъ слабѣе, почему живописцы, или совершенно обходятъ ихъ, или обращаютъ на нихъ слишкомъ мало вниманія.

Постоянство или прочность красильнаго вещества есть во всякомъ случаѣ дѣло весьма важное. Основываясь на научныхъ данныхъ, мы приведемъ здѣсь перечень наиболѣе употребительныхъ въ живописи красокъ съ указаніемъ степени прочности ихъ.

Краски, служащія потребностямъ искусства, суть вещества, заимствуемыя изъ всѣхъ трехъ царствъ природы.

Три четверти красокъ доставляется царствомъ ископаемымъ; это суть земли, металлы, окиси и соляныя соединенія. Краски растительныя, которымъ красильныя начала доставляются цвѣтами и корнями растеній, страдаютъ недостаткомъ плотности и прочности. Начала эти извлекаются при помощи щелочныхъ солей. Царство животное даетъ, между прочимъ, неупотребляемыя въ масляной живописи *кошениль* и *сепію* [1]).

Вообще краски должны соединять въ себѣ способность совершенно смѣшиваться съ тѣми жидкостями, которыми разводятъ ихъ, сохнуть скоро, не растворяться отъ дѣйствія воды и не разлагаться отъ соединенія съ другими красками.

Нынѣ торговля разсыпаетъ съ неслыханною прежде щедростью красильные матеріалы, снабжая ихъ названіями, не всегда, впрочемъ, указывающими на настоящій химическій составъ ихъ. Никакого контроля надъ поддѣлкою красокъ не существуетъ. При покуп-

---

[1]) Краска эта добывается изъ черноватой жидкости, содержащейся въ пузыркѣ моллюска, носящаго названіе сепіи и водящагося въ моряхъ Средиземномъ и Адріатическомъ, въ Атлантическомъ океанѣ и Ламаншѣ.

кѣ ихъ, художники должны слѣпо довѣряться фабрикантамъ и продавцамъ. Краски сомнительнаго происхожденія не худо покупать въ порошкѣ и растирать у себя дома.

Краски измѣняющіяся.

Къ числу вредныхъ красокъ, которыя слѣдовало бы совершенно исключить изъ масляной живописи, должно причислить *ярь мѣдянку* (vert-de-gris), чернѣющую отъ дѣйствія масла. Краска эта, по составу, представляетъ собою уксуснокислую соль окиси мѣди; она перепортила не мало картинъ Леонардо да Винчи, который, не смотря на свои глубокія научныя свѣдѣнія, часто пренебрегалъ многимъ и позволялъ себѣ употреблять въ живописи даже типографскія чернила. Не взирая на вредныя качества ярь-мѣдянки, Венеціянцы пользовались ею для затиранія (лессированія) драпировокъ и зелени, измѣнившихся мало. Предпочтительнѣе же писали они *малахитомъ*.

Сильная желтая, извѣстная подъ названіемъ *хрома*, употребляется въ живописи часто, но не выноситъ ни прикосновенія къ ней другихъ красокъ, ни масла; въ соединеніи съ щелочными солями и берлинской лазурью, краснѣетъ и становится черноватой. Она не можетъ дать прочныхъ зеленыхъ колеровъ. Сама по себѣ, взятая отдѣльно, она сохраняется лучше [1]).

[1]) Краска эта попадается совершенно готовою въ природѣ, въ видѣ кристалловъ краснаго цвѣта, извѣстныхъ подъ именемъ красной свинцовой руды; при растираніи-же въ порошокъ они становятся желтыми. Встрѣчаемая въ торговлѣ — есть продуктъ искусственный. Подъ именемъ *краснаго сибирскаго свинца* натуральная хромовокислая окись свинца (chromate de plomb) была извѣстна еще за долго до того времени, когда къ 1797 г. Вокелэнъ, разложивъ ее, открылъ, что это есть ничто иное, какъ соединеніе окиси свинца съ окисломъ другаго металла, играющимъ здѣсь роль кислоты. По причинѣ разнообразія цвѣтовъ, сообщаемыхъ этимъ металломъ соединеніямъ, въ составъ которыхъ онъ входитъ, ученый этотъ далъ ему названіе *хрома* *).

*) Chroma—слово греческое, означаетъ цвѣтъ.

Къ разряду измѣняющихся должно отнести также *кошенильный карминъ*, краску животнаго царства, — *вермильонъ* и *умбру*, *желтый сурикъ*. (massicot jaune), *гуммигутъ*, *индиго*, почти всѣ краски, не выцвѣтающія и не разлагающіяся отъ дѣйствія свѣта, каковыми являются *стиль де грэни* (stils de grain) и дурные *лаки*. Вообще всѣ растительныя краски, прочны и не измѣняются только въ восковой и клеевой живописи, но никакъ не въ масляной.

Списокъ красокъ, которыя, по извѣстной степени прочности ихъ могутъ быть вообще употребляемы въ живописи.

Бѣлыя.

Цинковыя бѣлила (blanc de zinc).
Серебристыя бѣлила (blanc d'argent, blanc de Cremnitz).
Свинцовыя бѣлила (blanc de plomb).

Желтыя.

Желтая Мериме (jaune Mérimée).
Желтая охра (ocre jaune).
Неаполитанская желтая (jaune de Naples).
Блестящая желтая (jaune brillant).
Итальянская земля (terre d'Italie).
Темножелтая охра (ocre de ru).
Минеральная желтая (jaune minéral).
Желтый хромъ (jaune de chrome).
Хромовокислая соль барита (chromate de baryte).
Минеральный лакъ (laque minérale).
Кадмій [1]) (jaune de cadmium).
Сырая Сіенская земля (terre de Sienne).

[1]) Эту желтую добываютъ, пропуская струю сѣрнистаго водорода

Синія.

Ультрамаринъ Гиме (outremer Guimet).
Ультрамаринъ (outremer).
Свѣтлый ультрамаринъ (outremer clair).
Кобальтъ (bleu de cobalt).
Шмальта (Smalt).
Берлинская лазурь (bleu de Prusse).
Минеральная синяя (bleu minéral).
Синяя Тенара или кобальтовый ультрамаринъ (bleu de Thénard).

Черныя.

Персиковая кость (noir de pêche).
Олонецкая земля (noir de Russie).
Пробковая черная (noir de bouchon).
Бумажная черная (noir de papier).
Кофейная (noir de café).
Виноградная (noir de vigne).
Слоновая кость (noir d'ivoire).

Красныя.

Мышьяковистокислая закись кобальта (arséniate de cabalt).
Красная охра (ocre rouge).
Гарансовый лакъ (laque de garance).
Кошенильный карминъ (carmin de cochenille).
Карминный лакъ (laque carminée).
Прусская красная (rouge de Prusse).
Англійская красная (rouge d'Angleterre).
Коричнево-красная, браунротъ (brun rouge).
Кобальтовая розовая (rose de cobalt) [1].

Зеленыя.

Хромовая зелень (vert de chrome).
Зеленая Ринманна (vert de Rinmann).

черезъ растворъ какой либо соли кадмія; при этомъ образуется осадокъ превосходнаго желтаго цвѣта, отливающаго нѣсколько въ оранжевый; осадокъ вскорѣ опускается на дно сосуда; промывъ осадокъ надлежащимъ образомъ водой съ сѣрнистымъ водородомъ, его выкладываютъ на холстъ и просушиваютъ.

Добытое такимъ образомъ сѣрнистое соединеніе отличается замѣчательною красотою цвѣта и въ соединеніи съ синими красками даетъ отличнѣйшіе зеленые оттѣнки. Остается жалѣть объ одномъ только, что слишкомъ высокая цѣна *) этаго продукта мѣшаетъ распространенію его употребленія. Не должно соединять краску эту съ свинцовыми бѣлилами, которыя при этомъ смѣшеніи, какъ и вообще при прикосновеніи со всѣми сѣру содержащими веществами, чернѣютъ, вслѣдствіе образованія въ нихъ сѣрнистаго свинца.

*) За золотникъ порошка этой краски берутъ отъ 40 до 50 к.

[1]) Добывается чрезъ дѣйствіе пережженой магнезіи на азотно-кислую закись кобальта; краска весьма дорогая, годится для цвѣтовъ.

Кобальтовая зелень (vert de cobalt).
Зеленая Милори (vert Milory).
Веронская земля (terre de Vérone).

Коричневыя.

Жженая Сіеннская земля (terre de Sienne-calcinée).
Марганцовая коричневая (brun de manganèse).
Коричневая Вандикова (brun Vandick).
Асфальтъ (bitume de Judée).
Мумія (momie).
Умбра (terre d'ombre).
Кассельская земля (terre de Cassel).

Очень мало-прочныя.

Къ этому разряду принадлежатъ: *фернамбукскій лакъ* [1]), *rouge de Carthame* [2]), *зеленая охра*, *vert de vessie* (пузыречная зелень) [3]), *англійская зелень* (vert anglais), *cendre verte* [4]), *Шеелева зелень* (vert de Schèle) [5]), *бременская зелень* (vert de Brème), *pourpre de Cassius* [6]), *растительная фіолетовая* [7]) (violet végetal), Pierre de Fiel [8]).

---

[1]) Растительнаго происхожденія.

[2]) Добывается изъ цвѣтовъ дерева, называемаго *желтяницей* (Carthame или safran bâtard), содержащихъ въ себѣ обыкновенное красильное вещество, которому даютъ названіе—*картамина*.

[3]) Имя довольно несвойственное этой краскѣ, добываемой изъ спѣлыхъ плодовъ кустарника, носящаго названіе noir-prun или bourg-épine и произростающаго въ южной Франціи.

[4]) Для приготовленія этой краски, между прочимъ, употребляютъ негашеную известь, бѣлый мышьякъ и сѣрнокислую соль мѣди.

[5]) Мышьяковисто-кислая окись мѣди; краска эта открыта была Шеелемъ.

[6]) Кассіевъ пурпуръ есть соединеніе окиси золота съ окисью олова.

[7]) Добывается изъ кампешеваго дерева.

[8]) Краска желто-коричневая, добываемая изъ желчи многихъ животныхъ.

Способъ приготовленія, растиранія, соединенія съ маслами и т. д. громаднѣйшимъ образомъ вліяетъ на степень прочности красокъ. Вообще должно замѣтить, что чѣмъ выше температура, при которой добывается краска, чѣмъ сильнѣе жаръ, которому она способна противостоять, тѣмъ она прочнѣе.

Краски въ порошкѣ должны быть сохраняемы по возможности въ сухомъ мѣстѣ; для просушки отсырѣвшихъ требуется жаръ сильно натопленной печи. Солнечные лучи, равно какъ и различныя газообразныя испаренія, всегда болѣе или менѣе носящіяся въ воздухѣ, значительно содѣйствуютъ разрушенію наибольшаго числа красокъ.

Хорошіе картинные лаки суть лучшія предохранительныя средства отъ смертоноснаго и обезцвѣчивающаго дѣйствія свѣта.

Свинцовыя соединенія всѣ безъ исключенія чернѣютъ отъ сѣрнистыхъ испареній. Нѣкоторыя свѣтлыя картины, писанныя на *сиккативахъ* (сушащихъ маслахъ), въ основаніе которыхъ ложились растворимыя соли цинка и марганца, желтѣли съ теченіемъ времени.

Объ употребленіи уже поименованныхъ красокъ, о выгодахъ и неудобствахъ, представляемыхъ ими.

Изъ всѣхъ извѣстныхъ *бѣлилъ* лучшими почитаются *серебристыя* [1]). Ихъ употребляютъ для письма тѣла, бѣлья, небесъ, словомъ, всего, что требуетъ чи-

[1]) Тоже, что blanc de Cremnitz.

стоты и свѣжести. Серебра въ нихъ нѣтъ нисколько; названіе серебристыхъ получено ими единственно за блестящій видъ ихъ. Это тѣ-же свинцовыя бѣлила, но только несравненно лучше приготовленныя и заботливѣе очищенныя. Способы употребляемые для растиранія ихъ, значительно вліяютъ на ихъ достоинство. Ватэнъ совѣтуетъ растирать ихъ на чистой водѣ въ четыре разные пріема, возможно старательнѣе, послѣ каждаго раза хорошо просушивая въ видѣ лепешечекъ и потомъ уже разводя масломъ.

Въ свинцовыхъ бѣлилахъ вообще много плотности; они употребительны только въ масляной живописи. Хотя съ теченіемъ времени чернѣютъ, но хорошій лакъ предохраняетъ ихъ обыкновенно отъ вреднаго дѣйствія сѣрнистыхъ испареній, всегда болѣе или менѣе присутствующихъ въ воздухѣ.

Собственно такъ называемыя *свинцовыя бѣлила* [1]) (blanc de plomb) находятъ себѣ мѣсто въ большихъ картинахъ, требующихъ значительнаго количества краски; здѣсь вводятъ ихъ въ фоны и другія большія части, не нуждающіяся въ особенной живости тона.

Обыкновенныя свинцовыя бѣлила, болѣе или менѣе прокаленныя, даютъ начало извѣстному въ торговлѣ свѣтлому или темножелтому *сурику* (massicot,

[1]) Свинцовыя бѣлила — углекислая окись свинца, носившія у римлянъ названіе ceruss'ы и psimmythion'а у грековъ, въ древности добывались способами, почти сходными съ употребляемыми до нашихъ дней, и состоящими, въ общихъ чертахъ, въ томъ, что свинецъ, чрезъ дѣйствіе на него уксусной кислоты, превращаютъ сначала въ уксуснокислую соль, а за-тѣмъ уже, подвергая его дѣйствію веществъ, углекислоту отдѣляющихъ, переводятъ въ углекислое соединеніе.

соединеніе окиси свинца съ его перекисью). Настоящій желтый сурикъ можно встрѣтить только у фабрикантовъ краснаго сурика (minium). Для приготовленія краснаго сурика свинецъ прокаливаютъ въ отражательной печи, слѣдствіемъ чего является смѣсь желтаго сурика и свинца, въ болѣе или менѣе раздѣльномъ видѣ. Окончательно оба вещества эти отдѣляются одно отъ другаго посредствомъ толченія и промыванія. Операція эта даетъ порошокъ очень тонкій. Когда сурикъ, который легче свинца, всплываетъ на поверхность воды, его сливаютъ, даютъ осѣсть ему, и затѣмъ собираютъ для просушки. Такъ какъ сурикъ обладаетъ чрезвычайно сушащимъ свойствомъ, то иные находили выгоднымъ подмѣшивать его, на маслѣ, къ краскамъ, совершенно противоположнаго свойства, каковы лаки и смолистыя земли.

Въ оранжевомъ или свѣтломъ сурикѣ нѣтъ никакой прочности.

Неаполитанская желтая (цвѣта блѣдножелтаго) не должна быть употребляема въ соединеніи съ другими красками въ свѣтлыхъ частяхъ тѣла: какъ содержащая мышьякъ, она, разлагая бѣлила и киноварь, заставляетъ зеленѣть ихъ. Величайшій недостатокъ ея заключается въ томъ, что она зеленѣетъ съ теченіемъ времени. Кроетъ она хорошо. Ее можно употреблять въ рефлекціяхъ тѣла со стороны тѣни, гдѣ она съ достоинствомъ замѣняетъ бѣлила, такъ какъ въ ней менѣе, чѣмъ въ нихъ, жесткости и холодности. Въ цвѣтахъ и желтыхъ драпировкахъ безъ нея обойдтись невозможно, и тѣмъ болѣе въ пейзажѣ въ тѣхъ случаяхъ, когда надо бываетъ сильнѣе притронуть свѣтлыя части деревьевъ. Она употребляется частію

также для письма золота и золоченыхъ вещей. Въ смѣси съ берлинской лазурью или ультрамариномъ даетъ хорошіе свѣтлозеленые тоны.

Въ неаполитанской желтой содержится свинецъ и сурьма (антимоній); поэтому, при растираніи ея, должно всегда употреблять только роговой *шпатель* но никакъ не желѣзный. Краска эта отлично замѣняется *сурьмяной желтой* (jaune d'antimoine, jaune brillant), въ которой болѣе блеска и прочности.

Свѣтложелтая охра — превосходнѣйшая во всѣхъ отношеніяхъ краска [1]), выдерживающая безопасно для себя всевозможные натиски другихъ красокъ и сама не вредящая ни одной изъ нихъ; для передачи тѣла *совершенно необходима*; здѣсь она входитъ въ бездну составныхъ тоновъ и не можетъ быть замѣнена никакою другою краской. Не будучи тяжелой, охра эта кроетъ хорошо. Обыкновенно также употребляютъ ее для свѣтлыхъ сторонъ зданій, земель, дорогъ и проч.; но главное ея мѣсто, все таки, въ тонахъ тѣла.

Темножелтая охра (ocre de ru [2]) становится на мѣсто свѣтложелтой во всѣхъ смѣсяхъ для тѣней, требующихъ силы. Должно замѣтить, что эту темную охру не должно подмѣшивать къ тонамъ блестящимъ и свѣтлымъ, въ особенности къ бѣлиламъ, потому что у нея имѣется недостатокъ отливать въ коричне-

---

[1]) Всѣ охры отличаются, кромѣ того, относительною дешевизною: такъ, золотникъ порошка любой изъ нихъ стоитъ рѣдко болѣе 3 к. с.; въ трубочкахъ стоютъ онѣ отъ 10 до 15 к. с.

[2]) Ru значитъ то же, что ruisseau (источникъ): охру эту извлекаютъ изъ осадковъ, образуемыхъ источниками желѣзистыхъ водъ.

вое. Подобно свѣтлой охрѣ, она кроетъ хорошо и даетъ отличные теплые тоны въ соединеніи съ берлинской лазурью; превосходна также для земли, мебелей, фоновъ и проч. [1]).

Индѣйская желтая (jaune indien— по французски, indian yellow — по англійски) краска чрезвычайной прочности; хорошая—должна имѣть цвѣтъ золотистый. Въ торговлѣ попадается отливающая чуть чуть въ зеленоватое; такую должно избѣгать старательно; при покупкѣ [2]) ея совѣтуемъ обращать особенное вниманіе на это обстоятельство. Этою краскою пишутся прекрасныя желтыя драпировки; для пейзажа даетъ она отличные зеленые тоны. Подмѣшанная къ неаполитанской желтой и охрамъ, она увеличиваетъ блескъ и яркость ихъ. Не имѣя сама по себѣ плотности, для густаго письма не годится; но въ лессировкахъ великолѣпна. Ее не должно допускать ни въ тоны тѣла, ни въ тоны воздуха, гдѣ она поглотила бы ихъ и гдѣ справиться съ нею было бы трудно: до того велико въ ней свойство окрашиванія [3]).

Хромы очень плотны; съ помощію ихъ получаются хорошіе зеленые колера и оттѣнки для драпировокъ.

---

[1]) Въ соединеніи съ черными и темнокрасными красками.

[2]) Золотникъ порошка этой краски стоитъ 50 к. (Прейсъ-курантъ магазина Криха).

[3]) Красильное начало индѣйской желтой добывается, говорятъ, изъ куста, извѣстнаго ботаникамъ подъ названіемъ memecylon tinctorium. Индѣйцы употребляютъ листья этаго растенія для окрасокъ въ желтое. По запаху коровьей урины, издаваемому этою краской, можно догадываться, что сказанная жидкость играетъ роль при извлеченіи тинктуры изъ memecylon'а.

Свѣтлокрасная охра (ocre rouge clair) есть одна изъ полезнѣйшихъ красокъ. Обладая мягко краснымъ оттѣнкомъ, вслѣдствіе этаго самаго она вводится во множество такихъ тоновъ, гдѣ яркій, живой и нѣсколько жесткій цвѣтъ киноварей разрушалъ бы гармонію. Въ отношеніи плотности, безвредности и прочности она должна быть поставлена на ряду съ желтою охрой. Словомъ, вездѣ, гдѣ для общаго тона мужскаго тѣла нужна энергія, она съ большою выгодой замѣняетъ киноварь. Въ настоящей *красной* охрѣ болѣе яркости, чѣмъ въ той, которая добывается чрезъ пережиганіе свѣтложелтой охры.

Темнокраснокоричневая охра (brun rouge foncé), *темный браунротъ* есть краска сильная, слишкомъ обладающая способностію окрашиванія, почему пользоваться ею должно бережливо, держа въ запасѣ только про случай. Никогда не должно употреблять ее для свѣтлыхъ частей, въ особенности же тѣла; для кровянистыхъ же ударовъ она превосходна.

Голландская киноварь (cinabre de Hollande) есть химическое соединеніе сѣры и ртути. Хорошею киноварью почитается та, въ которой нѣтъ оранжеваго отлива, всегда указывающаго на подмѣсь къ ней краснаго сурика (rouge de Saturne) съ цѣлью сообщенія ей большаго блеска и яркости; но такъ какъ *сурикъ*, состоя изъ соединенія окиси и перекиси свинца, чрезвычайно чернѣетъ, въ особенности въ соединеніи съ масломъ, то чернота эта невольно передается и смѣшанной съ нимъ киновари.

Изъ соединенія настоящей киновари съ бѣлилами составляются прекрасные розовые тоны; прибавивъ же сюда немного свѣтложелтой охры, получаютъ

локальный (мѣстный, общій) цвѣтъ тѣла. Для письма тѣла киноварь чрезвычайно полезна. Если-бъ въ этомъ случаѣ вздумали замѣнить ее лакъ гарансомъ, то полученный тонъ былъ бы слишкомъ холоденъ.

Киноварь или *вермильонъ* [1]) *китайскій* (vermillon de la Chine) отличается большею карминностію, т. е. розоватостію, чѣмъ киноварь; изъ приготовляемой въ Европѣ, лучшею почитается голландская. Когда нуженъ тонъ розовый, свѣжій, китайскую предпочитаютъ европейской; соединяя первую въ различныхъ пропорціяхъ съ бѣлилами, получаютъ всѣ роды розовыхъ оттѣнковъ, менѣе холодныхъ, чѣмъ тѣ, которые могъ бы дать чистый лакъ съ бѣлилами и менѣе желтоватыхъ, чѣмъ получаемые отъ соединенія бѣлилъ съ европейской киноварью.

Должно помнить, что мѣсто киноварей въ масляной живописи не можетъ быть покуда занято ни одною изъ извѣстныхъ красныхъ красокъ. Мы сказали уже, что свѣтлокрасная охра употребляется при письмѣ мужскаго тѣла, сильнаго и нѣсколько тепловатаго по тону; теперь должно прибавить, что только при помощи киновари можно добиться достаточно

1) Вермильонъ—отъ итальянскаго слова vermiglio (маленькій червякъ), которымъ называли краску *червеца* (couleur-de-Kermes), употреблявшуюся въ красильняхъ, покуда открытіе Америки не сдѣлало извѣстною кошениль. Киноварь или вермильонъ была извѣстна древнимъ римлянамъ подъ названіемъ minium'а. Θеофрастъ увѣряетъ, что своимъ появленіемъ на свѣтъ краска эта обязана аѳинянину Калліасу, открывшему ее въ 349 г., считая отъ основанія Рима. По свидѣтельству Плинія она весьма цѣнилась римлянами и продавалась у нихъ чрезвычайно дорого, до того иногда возрастая въ цѣнѣ, что обстоятельство это вызывало противодѣйствія себѣ со стороны правительства.

чистыхъ, свѣжихъ тоновъ, для передачи тѣла дѣтей, женщинъ и также тѣла нѣкоторыхъ мужчинъ.

Къ этой, довольно прочной краскѣ, въ продажѣ иногда подмѣшиваютъ сурикъ, который стоитъ гораздо дешевле ея. Для открытія его присутствія въ ней, порошокъ ея бросаютъ въ тигель, который ставятъ на сильный огонь; чистая киноварь, какъ состоящая изъ ртути и сѣры, веществъ летучихъ, при этомъ испаряется изъ тигля начисто; если-же при этомъ въ тиглѣ окажутся шарики разложившагося свинца, то это послужитъ явнымъ доказательствомъ, что въ киновари былъ сурикъ. Разводить киновари на маслѣ лучше всего въ минуту надобности въ нихъ. Порошокъ ихъ должно сохранять плотной массой, но никакъ не въ разсыпчатомъ видѣ.

Тоньше по тону и прочнѣе другихъ *гарансовъ* является *лакъ гарансъ розовый* (laque de garance rose) наилучшіе лаки этого рода получаются изъ Берлина и Мюнхена, фабрикуемые-же во Франціи далеко не могутъ равняться съ ними: во французскихъ лакахъ нѣтъ ни той темноты, ни той чистоты, какою отличаются нѣмецкіе. Лучшею похвалою этой краскѣ можетъ служить то обстоятельство, свидѣтелемъ котораго мы были сами, что она бывъ употреблена съ клеемъ для акварели, въ теченіи тридцати лѣтъ осталась нетронувшеюся [1]). Мы приглашаемъ живописцевъ, пекущихся о своихъ работахъ, не покупать лаки въ пузырькахъ, гдѣ краски эти скоро пріобрѣтаютъ вязкость; лучше у себя дома, смотря по

[1]) Вотъ что говоритъ *Бувье* въ своемъ «Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture»: «Я дѣлалъ множество опытовъ надъ всѣми

потребностямъ, растирать необходимое количество ихъ. Такъ какъ *лакъ* есть краска, сохнущая чрезвычайно медленно, то онъ безъ труда можетъ оставаться долго свѣжимъ и хорошимъ гдѣ нибудь на уголкѣ палитры; однако, вареное масло должно прибавлять къ лаку только во время употребленія.

Въ лакѣ красномъ, тонкомъ, настоящемъ, называемомъ *венеціанскимъ* или *флорентинскимъ*, основа этой краски, или квасцовая земля, окрашивается кошенилевымъ экстрактомъ. Должно, чтобы цвѣтъ этого лака былъ силенъ, свѣтелъ, чистъ и не измѣнялся отъ дѣйствія на него лимона или уксуса. Лаки этого рода совершенно непрочны; но, къ несчастію, до сихъ поръ неизвѣстно красокъ, которыя, подобно имъ, могли бы по красотѣ вполнѣ замѣнить ихъ.

Для гарансоваго лака, по цвѣту схожаго съ кошенильнымъ, красильное начало добывается изъ растенія, носящаго названіе крапа, марены и водящагося около Смирны, въ Алжиріи и на Югѣ Франціи.

Лакъ гарансъ малиновый (laque de garance cramoisie), для употребляющихъ его представляетъ тѣ же

сортами хорошихъ лаковъ, и англійскихъ, и парижскихъ, и венеціанскихъ и проч., разводя ихъ на клеевой водѣ (лучшій способъ для испытанія степени прочности красокъ), равнымъ образомъ и надъ наиболѣе прославленными карминами; но такъ какъ ни одинъ изъ этихъ лаковъ не былъ окрашенъ гарансомъ, то ни одинъ не выдерживалъ дѣйствія солнечныхъ лучей долѣе трехъ или шести недѣль; по истеченіи этого времени отъ нихъ не оставалось ничего, кромѣ глинозема (l'atumine), земли, ложащейся въ основу красокъ, извлекаемыхъ изъ кошенили или инаго чего, для окрашиванія квасцовой земли; между тѣмъ какъ хорошіе гарансовые лаки представлялись мнѣ нисколько неизмѣнившимися въ продолженіе тридцати лѣтъ».

удобства и выгоды, что и предъидущіе лаки; о немъ можно сказать то же, что и о нихъ. Купленный въ зернышкахъ, при домашнемъ разстираніи, онъ, однако, не представляется, подобно имъ, особенно блестящимъ; но бывъ растертъ на маслѣ, онъ болѣе, чѣмъ они, отличается пурпурностію и силою тона. Имъ пользуются постоянно въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ требуется сила. Въ смѣси съ жженой терръ де Сьенною онъ даетъ тонъ такой силы и прозрачности, съ которымъ никакая другая смѣсь спорить не въ состояніи. Въ драпировкахъ лакъ этотъ превосходенъ повсюду, сообщая тѣнямъ ихъ удивительную глубину.

Жженый карминъ или *жженый венеціянскій лакъ* (carmin brulé или laque de Venise brulée) краска великолѣпнѣйшаго тона. Назначеніе ея тоже самое, что и прочихъ лаковъ, о которыхъ мы говорили выше. Для пріобрѣтенія этой краски употребляются тѣ же способы, какъ и для прочихъ жженыхъ лаковъ; но, кромѣ лака, добытаго изъ чистой кошенили, ни одинъ изъ нихъ не оказывается достаточно хорошъ для этаго. Если сами не хотятъ заняться пережиганіемъ этой краски, то изъ готовой должны выбирать возможно лучшую.

Отличаясь полнѣйшею прозрачностію, сильные пурпуровые тоны жженаго кармина могутъ спорить съ наилучшими черными красками.

Англійская красная (rouge d'Angleterre) употребляется болѣе всего для тѣней красныхъ драпировокъ; по этому, какъ имѣющую назначеніе исключительное, постоянно держать ее на палитрѣ незачѣмъ, гдѣ она можетъ имѣть мѣсто только въ тѣхъ слу-

чаяхъ, когда въ ней дѣйствительно нуждаются. По той же причинѣ незачѣмъ покупать ее въ пузырькахъ, вполнѣ приготовленную; лучше, запасшись порошкомъ этой краски, уже перетертымъ на водѣ, разводить его масломъ по мѣрѣ надобности.

Ультрамаринъ (bleu d'outremer). Изъ всѣхъ красокъ, которыя могутъ быть употребляемы на маслѣ, это самая дорогая [1]) и въ тоже время одна изъ самыхъ прочныхъ. Ее извлекаютъ изъ камня, называемаго lapis-lazuli. Мѣсторожденіе этаго минерала Востокъ и Сибирь [2]).

Ультрамаринъ пересыпанъ синими, бѣлыми и сѣрыми частицами въ смѣси съ черными и коричневыми. Его имѣется отъ пяти до шести оттѣнковъ; чѣмъ блѣднѣе они, тѣмъ онъ дешевле цѣнится, чѣмъ синѣе, тѣмъ онъ дороже.

Мы не совѣтуемъ живописцамъ употреблять такъ

1) Въ порошкѣ золотникъ ея стоитъ около 40 коп. и дороже.

2) Въ концѣ двадцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія начали готовить ультрамаринъ и искусственнымъ путемъ. Неоднократно замѣчали въ содовыхъ печахъ образованіе массы, по составу и цвѣту совершенно сходной съ ультрамариномъ. Это обстоятельство подало поводъ и дало возможность открыть способъ искусственнаго приготовленія этой краски. Открытіе это произведено было почти одновременно Гмелиномъ въ Тюбингенѣ, въ Германіи, и Гиме во Франціи. Способъ послѣдняго до сихъ поръ неизвѣстенъ. Гмелинъ же, напротивъ, съ замѣчательнымъ безкорыстіемъ обнародовалъ свой способъ, который въ настоящее время и распространился почти повсемѣстно со многими улучшеніями. Способъ этотъ состоитъ въ томъ, что чистую фарфоровую глину, глауберову соль, прокаленную соду, сѣрнистый натрій, сѣру и угольный порошокъ сильно прокаливаютъ втеченіи двухъ сутокъ въ пламенныхъ печахъ, за тѣмъ печь охлаждаютъ и вынимаютъ изъ горшковъ сплавленную массу зеленовато-синяго, и мѣстами даже совершенно синяго цвѣта, которая и есть искусственный ультрамаринъ.

называемый *cêndre d'outremer*, дающій съ бѣлилами только тонъ сѣроватый; вмѣстѣ съ многими художниками мы думаемъ, что тотъ ультрамаринъ лучше, цвѣтъ котораго отличается чистотою и живостію и небольшая подмѣсь котораго къ большому количеству бѣлилъ даетъ тонъ легкій, воздушный. Ультрамаринъ не только не измѣняется, но, напротивъ, съ теченіемъ времени выигрываетъ въ отношеніи глубины. При додѣлываніи небесъ [1]), его идетъ много; но только именно въ этомъ случаѣ; подготовлять же ихъ должно краской, составляемой изъ берлинской лазури (англійской), бѣлилъ и синеваточерныхъ красокъ, каковы персиковая кость и кофейная черная. Смѣсь эта представляетъ для глаза оттѣнокъ сѣроватый, который, бывъ прописанъ вторично ультрамариномъ, становится очень красивъ.

Сѣроватости въ подготовкѣ должно бояться всего менѣе; думая сдѣлать лучше и подмалевывая только берлинскою лазурью съ бѣлилами, можно добиться тона *кричащаго*, котораго не заглушитъ потомъ вторичное прописываніе. Сдѣлавъ же вышеуказанную смѣсь, пріобрѣтаютъ небеса весьма гармоническія.

Такъ какъ черная въ соединеніи съ синей могутъ удариться въ нѣкоторую зеленоватость, несмотря на присутствіе бѣлилъ, то, во избѣжаніе этого, впускаютъ сюда немножечко китайскаго вермильона или лакъ гаранса.

Небо, покрытое тучами, пишется смѣсью черной краски съ бѣлилами, къ которымъ, смотря по

1) При помощи *лессировокъ*.

надобности, подбавляютъ то немного свѣтло-красной охры, то немного свѣтложелтой.

Ультрамаринъ употребляется также для драпировокъ, тѣла и проч. [1]).

Берлинская лазурь (bleu de Prusse) держится столь же хорошо, какъ и лакъ гарансы [2]). Не смотря на имя, присвоенное этой краскѣ за то, что она была совершенно случайно изобрѣтена пруссаками Диппелемъ и Дисбахомъ [3]), ее фабрикуютъ повсюду, но до настоящаго, по крайней мѣрѣ, времени лучшею все таки почитается *англійская*.

---

[1]) Подвергаемый наисильнѣйшему жару, ультрамаринъ не теряетъ своего цвѣта, который истребляется, однако, кислотами. Это послѣднее обстоятельство представляется средствомъ для сужденія о чистотѣ этой краски. Бросивъ щепоть ея въ стеклянный или фарфоровый сосудъ, наливаютъ туда немного селитряной кислоты, отчего синій цвѣтъ пропадаетъ въ одно мгновеніе и отъ краски остается только желтосѣрое землистое вещество. Ни кобальтъ, ни берлинская лазурь не измѣняются отъ дѣйствія на нихъ кислотъ: вотъ почему обманъ можетъ быть легко обнаруженъ въ тѣхъ случаяхъ, когда ультрамаринъ бываетъ поддѣланъ одною изъ этихъ красокъ.

[2]) Вотъ что находимъ мы объ этомъ предметѣ у Бувье: *англійская* берлинская лазурь, судя по собственнымъ моимъ опытамъ, бывъ употреблена на клеевой водѣ только и находясь всегда подъ вліяніемъ сильнаго свѣта и даже лѣтняго солнца, держится болѣе тридцати лѣтъ; въ теченіе этого значительнаго времени она не испытала никакого чувствительнаго измѣненія, даже въ соединеніи съ бѣлилами, охрами, красными и другими различными красками; въ соединеніи-же съ киноварью она измѣнилась порядочно, но и то только по прошествіи многихъ лѣтъ, изъ чего можно заключить, что въ акварели она почти неизмѣняема. Другіе результаты получились отъ соединенія этой краски съ масломъ: тутъ она зеленѣла или рыжѣла, однако, весьма немного, въ сравненіи со всѣми прочими берлинскими лазурями, надъ которыми я дѣлалъ испытаніе одновременно или позже.

[3]) Въ Берлинѣ, въ 1704 году. Въ составъ этой краски между прочимъ входитъ окись желѣза. Щелочныя соли вредятъ ей; вотъ

Въ соединеніи съ различными желтыми красками она даетъ очень хорошіе зеленые тоны; смѣсь-же ея съ одними бѣлилами только—имѣетъ въ своемъ тонѣ что-то чрезвычайно жесткое и острое, неспособное гармонировать ни съ какою другою краской.

Терръ-де-Сьеннъ (Сіеннская земля) краска рыжая, съ примѣсью коричневатости, прочная и весьма прозрачная. Вслѣдствіе недостающей ей плотности, она кроетъ плохо и потому не годится для подмалевокъ; въ замѣну ея несравненно лучше годятся охры, въ особенности же темножелтая. Она не лишена также свойства—заставлять чернѣть смѣси, въ которыя бываетъ вводима; болѣе всего невыгодна для бѣлилъ. Связь этихъ двухъ красокъ, одной—происхожденія металлическаго, другой—смолистаго, ведетъ необходимо къ черноватому тону, котораго должно бояться.

Эта терръ-де-Сьеннъ очень хороша для лессировокъ. Мы весьма далеки отъ мысли изгонять ее изъ

почему краски, содержащія ихъ, соединясь съ берлинской лазурью, могутъ измѣнять ее, или заставить совсѣмъ исчезнуть. Дисбахъ, фабрикантъ лаковъ, желая осадить изъ раствора квасцовъ основаніе лаковъ т. е. глиноземъ, который окрашивается потомъ кошенилью или чѣмъ другимъ, употребилъ поташъ, доставленный ему Диппелемъ. Къ величайшему удивленію фабриканта осадокъ, которому слѣдовало бы быть бѣлымъ, оказался синимъ, что происходило по всей вѣроятности оттого, что присланный поташъ былъ нечистъ и содержалъ въ себѣ соли желѣза. Диппель, изслѣдуя это явленіе, изучилъ всѣ сопровождавшія его обстоятельства и наконецъ дошолъ до того, что въ состояніи былъ производить тоже самое. Изобрѣтатели, какъ водится по большей части, держали свое полезное открытіе въ секретѣ и тѣмъ поощряли многихъ химиковъ къ изслѣдованіямъ до тѣхъ поръ, пока англичанинъ, Вудвардъ въ 1724 г. не опубликовалъ сути дѣла.

употребленія; но, во всякомъ случаѣ, предпочитаемъ ей *прусскую коричневую* (brun de Prusse), которая не чернѣетъ и сохнетъ лучше.

Жженая терръ-де-Сьеннь (terre de Sienne calcinée), есть то-же вещество, о которомъ мы только что говорили. Краску эту очень нетрудно приготовить дома, если почему либо встрѣтится въ томъ надобность. Для этого достаточно запастись кусками обыкновенной терръ-де-Сьенни, разбить ихъ на болѣе мелкіе, величиною съ горошину и затѣмъ, всыпавъ въ желѣзную ложку, прокаливать ихъ на яркомъ огнѣ. Когда кусочки живостью цвѣта сравняются съ цвѣтомъ раскаленной ложки, ихъ снимаютъ съ огня и, высыпавъ на мраморъ или тарелку, просто даютъ остыть и потомъ перетираютъ на маслѣ.

Приготовленная такимъ образомъ краска пріобрѣтаетъ нѣкоторыя достоинства, не существующія въ матеріалѣ, давшемъ ей происхожденіе; тонъ, которымъ одарена она, въ одно и тоже время горячій, прозрачный и легкій, съ трудомъ замѣняется чѣмъ либо другимъ. Къ сожалѣнію, такъ какъ она имѣетъ способность чернѣть и, кромѣ того, обладаетъ чрезвычайно свойствами окрашиванія, поглощая всѣ колера, къ которымъ бываетъ подмѣшана, то употреблять ее надо съ осторожностью. Для подогрѣванія слишкомъ сѣраго тона подмалевки она отлична; смѣшавъ съ темными лаками или ультрамариномъ, ею проходятъ тѣ тѣни тѣла, которыя должны быть особенно сильно выказаны. Пейзажистамъ служитъ она для подогрѣванія первыхъ плановъ земли, для подмѣсей въ тоны зданій, для лессированія рыжаго тона, которымъ, какъ покрываломъ, осень окутываетъ деревья

и дернъ. Живописцы животныхъ также не могутъ обойдти употребленіе этой краски, служащей имъ для горячаго оцвѣчиванія и придачи необходимой силы тону шерсти лошадей, коровъ и быковъ.

Прусская коричневая (brun de Prusse), рѣдко или совсѣмъ не встрѣчающаяся въ продажѣ краска; поэтому, въ большей части случаевъ, необходимо бываетъ приготовлять ее самимъ. Названіе *прусской* должно быть удержано за нею ради ея происхожденія отъ берлинской или прусской лазури. Для домашняго приготовленія этой краски ни подъ какимъ видомъ не слѣдуетъ брать лазури англійской фабрикаціи. Мы оставляемъ въ сторонѣ объясненіе причинъ такой странности; пусть это будетъ просто фактомъ, указать на который мы почли себя обязанными.

Способы приготовленія этой краски тѣ-же, какіе употребляются для превращенія обыкновенной терръ-де-Сьенни въ жженую.

Всыпавъ кусочки берлинской лазури въ желѣзную ложку и поставивъ послѣднюю на тотъ сильный жаръ, о которомъ мы упоминали по поводу пережиганія терръ-де-Сьенни, вы увидите какъ они начнутъ опотрескаться и чешуиться; разъ добившись этого, операцію прекращаютъ, снимаютъ ложку съ огня, студятъ краску и затѣмъ растираютъ чешуйки, между которыми всегда найдутся отчасти *бистристыя* (цвѣта бистра), отчасти болѣе черныя. Перетерѣвъ все это на маслѣ, въ результатѣ получаютъ то, что мы называемъ здѣсь *прусской коричневой*.

Отличаясь испытанною прочностію, не заключая въ себѣ ни одного изъ недостатковъ асфальта, не-

жженой терръ-де-Сьенни и мумiи, она съ полнымъ достоинствомъ замѣняетъ всѣ эти краски. Весьма легко распускаясь, краска эта, кромѣ того, обладаетъ не маловажнымъ качествомъ сохнуть скоро.

Кельнская земля [1]) (terre de Cologne) смѣло можетъ быть удалена съ палитры, гдѣ отсутствiе ея не будетъ особенно замѣтно: подобное ей всегда удобно составить изъ красной охры и одной изъ черныхъ красокъ. Въ нѣкоторыхъ, однако, драпировкахъ она даетъ эффектъ не дурной. Отличаясь малою прозрачностiю, она кроетъ лучше, чѣмъ кассельская земля [2]) (terre de Cassel). Не смотря на это, мы охотно вооружились бы противъ нея, еслибъ намъ не было извѣстно, что не одинъ даровитый живописецъ чувствуетъ пристрастiе къ этой краскѣ.

Коричневая составная (brun composé), какъ можно видѣть изъ самаго названiя ея, не есть краска тона рѣшительнаго, опредѣленнаго: въ составъ ея входятъ три основные цвѣта: *красный*, *желтый* и *синiй*,—три элемента, дающiе происхожденiе всѣмъ прочимъ краскамъ, кромѣ *бѣлой* и *черной*, которыя физиками не признаются за *краски* собственно на томъ основанiи, что черный цвѣтъ *поглощаетъ*, бѣлый же *отражаетъ* всѣ лучи свѣта. Составляя эту коричневую, ей придаютъ желаемую степень тона увеличенiемъ или уменьшiемъ количества одной изъ сказанныхъ трехъ красокъ, изъ которыхъ образуются лучи, освѣщающiе все видимое въ природѣ.

Если нуженъ тонъ среднiй *зеленоватый*, достаточно взять поменьше лака и, напротивъ, подмѣшивать желтой краски менѣе, если требуется тонъ *фiолетоватый*; черезъ уменьшенiе количества синей—добывается *оранжеватый*; наконецъ получаютъ почти совершенно *коричневую* краску, смѣшавъ всѣ три цвѣта поровну. Если мы говоримъ *почти*, мы въ это время думаемъ о лазури, съ которою, въ силу ея всепоглощающей красильности, должно обходиться бережливѣе.

[1]) Цвѣта коричнево-фiолетоваго.

[2]) Цвѣта коричнево-черноватаго.

Для лессировокъ и подмалевокъ трудно прiискать краску, которая была-бы лучше этой составной коричневой.

Примѣры. Для лессированiя уже нѣсколько удаленнаго плана, который не желаютъ затемнить слишкомъ, напр. зданiя, скалы, массы деревьевъ, земли, драпировки и даже части тѣла, берутъ:

розовый лакъ (laque rose),
свѣтлый ультрамаринъ (outremer clair),
свѣтложелтую охру (ocre jaune clair).

Эти три краски смѣшиваютъ вмѣстѣ, давая преобладанiе одной изъ нихъ, смотря по искомому эффекту, какъ мы уже говорили выше. Не лессируютъ этою смѣсью только далей, уже имѣющихъ голубоватый тонъ.

Желая въ общемъ увеличить силу этой коричневой, употребляютъ:

Англiйскую берлинскую лазурь,
Темножелтую охру или индѣйскую желтую и
Малиновый лакъ (laque cramoisie).

Чтобы еще болѣе увеличить силу нашей краски, смѣшиваютъ вмѣстѣ:

Англійскую лазурь,
Индѣйскую желтую (охры не надо) и
Жженый лакъ.

Послѣднею смѣсью проходятъ только мѣста, требующія наибольшей силы. Съ такими средствами, которыя, кромѣ того, можно варьировать до безконечности, нетрудно обойдти любую изъ красокъ, спеціально предназначенныхъ для лессировокъ, тѣмъ болѣе, что краски, входящія въ составъ нашей коричневой, отличаются полнѣйшими прочностію и прозрачностію.

Персиковая кость (noir de pêche) есть одна изъ лучшихъ, до сихъ поръ извѣстныхъ, черныхъ красокъ. Она—синевата, обладаетъ большою тонкостію тона и по этой причинѣ можетъ быть употребляема для небесъ, бѣлыхъ драпировокъ и тѣла.

Слоновая кость [1]) (noir d'ivoire), весьма много употребляемая живописцами, обладаетъ недостаткомъ сохнуть чрезвычайно медленно, именно вслѣдствіе позволяемаго себѣ иногда нѣкоторыми фабрикантами подмѣшиванія къ ней *костяной черной* [2]) (noir d'os),

1) Настоящая слоновая кость въ смѣси съ бѣлилами должна давать тонъ сѣровато-перловый; рыжеватость въ этомъ случаѣ—прямое доказательство подмѣси noir d'os'а.

[2]) Добываемой пережиганіемъ животныхъ костей; тонъ ея рыжеватъ и красивъ, почему многіе живописцы чувствуютъ къ ней большое пристрастіе. Сохнетъ до нельзя скверно—медленно. Выкинуть ее съ палитры не будетъ преступленіемъ.

которая, хотя и сообщаетъ ей большія преимущества, но за то сама способна сохнуть не иначе, какъ по истеченіи весьма продолжительнаго времени. Вмѣстѣ съ персиковой слоновая можетъ отвѣтить всѣмъ представляющимся нуждамъ, потому что сколько въ первой тонкости и легкости, столько во второй глубины и силы.

Многіе изъ такъ называемыхъ у насъ [1]) *историческихъ* живописцевъ (peintres de figures) подмалевываютъ драпировки смѣсью слоновой кости и жженой терръ-де-Сьенни; тою же смѣсью пользуются пейзажисты для земли и деревьевъ. Соединяя обѣ эти краски, достигаютъ ударовъ вполнѣ сильныхъ; лессируя этой смѣсью, придаютъ много силы мѣстамъ темнымъ.

Есть еще много другихъ черныхъ красокъ, обладающихъ большими или меньшими достоинствами и потому находящихъ себѣ употребленіе. Таковы: *noir de-vigne* (пережженая виноградная лоза), *noir-de-café* (кофейная), *noir-de-papier* (бумажная черная), *noir-de-bouchon* (пробковая), *noir-de-Prusse* (прусская), *олонецкая земля* (*noir-de-Russie*) и прочія черныя, большей части которыхъ въ торговлѣ или мало или совсѣмъ не водится и которыя поэтому должны быть приготовляемы домашнимъ образомъ.

Пусть это сочтется за неудобство; но рядомъ съ нимъ должно быть поставлено другое, имѣющее несравненно болѣе важности, именно: чрезмѣрное обремененіе палитры различными красками одного и то-

1) У русскихъ художниковъ.

го же рода, но едва замѣтной разницы въ оттѣнкахъ, громоздить собою только трудность на трудность для начинающаго въ такомъ, и безъ того трудномъ, дѣлѣ, какова живопись. По этому, по нашему мнѣнію, удобнѣе будетъ ограничиться тѣми только красками, списокъ которыхъ уже представленъ и разобранъ нами и которыми сами мы постоянно довольствовались.

Веронезова зеленая (vert Veronèse) — весьма легкая, весьма свѣтлая и весьма яркая зеленая краска, настоящее ея мѣсто въ лессировкахъ; употребляемая иначе, она разрушаетъ гармонію всего ее окружающаго: поэтому злоупотреблять ею не слѣдуетъ.

О краскахъ, которыя должны быть совсѣмъ исключены и объ употребляемыхъ въ рѣдкихъ случаяхъ.

Изъ обрекаемыхъ нами на полнѣйшее изгнаніе, въ первомъ ряду должны стоять:

Минеральная желтая (jaune minéral) — краска чернящая и разлагающая всѣ прочія краски, съ которыми приходитъ въ соприкосновеніе, и темнѣющій *антверпенскій лакъ*.

Желтые лаки. Ни въ одномъ изъ нихъ нѣтъ прочности; всѣ они болѣе или менѣе блѣднѣютъ.

Стиль де грень де Труа — не обладаетъ ни малѣйшею прочностію; милый лимонный цвѣтъ его превращается въ бѣловато грязный.

О другихъ *стиль де греняхъ*, откуда бы ни получались они, нельзя сказать лучшаго; поэтому ихъ должно бросить совершенно.

Жаль, что *кассельская земля* (terre de Cassel), измѣняясь сама, влечетъ за собою измѣненіе и всѣхъ соединяемыхъ съ нею красокъ.—Ею можно, однако, прописывать сверху, по совершенно сухому, нѣкоторыя коричневыя драпировки; но съ условіемъ брать ее для этаго чистую, безъ подмѣсей: въ такомъ видѣ она измѣняется менѣе. — Съ бѣлилами не должно смѣшивать ни въ какомъ случаѣ. Вообще же говоря, лучше всего будетъ совсѣмъ оставить въ сторонѣ кассельскую землю.

Между синими имѣется краска, называемая *шмальтою* или *кобальтомъ* (smalt, cobalt), цвѣтомъ похожая на *ультрамаринъ*, съ тою только разницею, что въ ней больше фіолетоватости.—Она употребительна въ живописи на фарфорѣ и въ акварельной живописи, для нѣкоторыхъ эффектовъ неба, и здѣсь именно настоящее ея мѣсто; для масляной же живописи она не совсѣмъ удобна, потому что сохнетъ чрезвычайно быстро, въ особенности же въ лѣтнее время.—Мы должны сказать, однако, что самая эта особенность кобальта становится иногда полезной въ тѣхъ именно случаяхъ, когда можно, безъ опасенія измѣнить другія краски, подмѣшивать его къ нимъ, для того, чтобы заставить ихъ скорѣе сохнуть.—Въ подобномъ случаѣ надо стараться подбавлять къ нему какъ можно менѣе сушащаго масла.

Для замѣны ультрамарина можно лучше всего обращаться къ *синей Тенара* (bleu de Thénard), которая, подобно шмальтѣ, называется также кобальтомъ, но не похожа на нее неудобствомъ скораго высыханія, какъ самой по себѣ, такъ и въ соедине-

ніи съ другими красками, съ которыми бываетъ связана. Цвѣтъ ея пріятный, легкій синій.

Жидовская смола или *асфальтъ* [1]) (bitume de Judée) была-бы очень хорошею краской, еслибъ не чернѣла и умѣла сохнуть, чего съ нею никогда не бываетъ безъ сильной помощи со стороны варенаго масла. Не смотря на это, многіе живописцы и, между прочими, Фламандцы, пользовались ею, доходя иногда до чрезмѣрнаго злоупотребленія. Безъ сомнѣнія ихъ привлекала къ асфальту совершеннѣйшая прозрачность его и еще то обстоятельство, что онъ, по самой природѣ своей, способенъ ложиться до невѣроятности тонко. За всѣмъ тѣмъ мы настойчиво указываемъ на вредъ, который можетъ быть причиненъ этою краской дальнимъ планамъ: чернѣя, по обыкновенію, съ теченіемъ времени, она разрушаетъ всякую гармонію тамъ, гдѣ безъ нея эта гармонія существовала бы. И такъ, мы приглашаемъ нашихъ читателей, какъ бы ни казался имъ асфальтъ привлекателенъ, забыть о немъ или пользоваться имъ неиначе, какъ въ тѣняхъ очень сильныхъ, гдѣ нечего особенно бояться досадныхъ послѣдствій присутствія его.

Мумія (momie)—совершеннѣйшій асфальтъ по недостаткамъ и, кромѣ того,—тѣло жирное, сохнетъ еще хуже, чѣмъ онъ; поэтому нечего удивляться, если мы, не останавливаясь на муміи много, выбрасываемъ ее безъ малѣйшаго сожалѣнія.

1) Асфальтъ поднимается въ жидкомъ видѣ со дна озера Асфальтиды, находящагося въ Іудеѣ; всплывая на поверхность воды, онъ высушивается здѣсь соединенными вліяніями воздуха и солнца.

Костяная черная (noir d'os), о которой мы уже вскользь упоминали, сохнетъ также чрезвычайно трудно. Единственное ея достоинство, привлекающее къ ней нѣкоторыхъ художниковъ, это весьма хорошій рыжій тонъ ея, который, однако, мы совѣтуемъ составлять самимъ на палитрѣ, присоединяя къ какой нибудь черной краскѣ небольшое количество кассельской земли или жженой терръ-де-Сьенни. *Noir d'os* мы изгоняемъ совершенно: желая заставить ее сколько нибудь сохнуть, бываютъ вынуждены прибавлять къ ней много варенаго масла, что, въ свою очередь, производитъ на холстѣ чрезвычайно вредныя и непріятныя глянцовитыя утолщенія.

Терръ вертъ (зеленая земля, terre vetre) есть вещество натуральное. Еслибъ многіе изъ русскихъ живописцевъ не были хорошо знакомы съ этой краской, мы, подобно Гупилю, не сказали бы объ ней ни слова. Утверждаютъ, что Рубенсъ употреблялъ ее не только для пейзажа, но даже для тѣла. Пользоваться должно съ предосторожностями. Въ ней очень мало плотности. Въ составѣ кипрской и той, что добывается въ *Monte Baldo* (въ окрестностяхъ Вероны) находятъ присутствіе магнезіи, кремнезема и окиси калія. *Терръ вертъ* не вызывала особенныхъ рекомендацій со стороны писавшихъ объ ней. Она, говоритъ Монтаберъ, становится почти безполезна для живописцевъ, такъ какъ къ ихъ услугамъ имѣется уже *кобальтовая зелень Ринманна.*

Краска эта, носящая имя своего изобрѣтателя, въ нѣкоторыхъ прейскурантахъ называется просто *кобальтовой зеленью* (vert de cobalt). Каковы бы ни были способы, употребляемые для добыванія ея,

въ ней соединяются всѣ удобства: достаточная яркость и прочность. Приготовляется такъ: растворяютъ кобальтъ въ смѣси, состоящей изъ одной части азотной кислоты и двухъ частей хлористоводородной и полученный растворъ этотъ смѣшиваютъ съ растворомъ цинка въ азотной кислотѣ. Къ смѣси этихъ растворовъ приливаютъ растворъ ѣдкаго кали, отчего получается красноватый осадокъ, собирающійся на днѣ сосуда. Промывъ, просушивъ и прокаливъ осадокъ въ закрытомъ тиглѣ, получаютъ краску прекраснаго зеленаго цвѣта. Три части цинка и двѣ кобальта даютъ темнозеленую; 4 части цинка и одна кобальта свѣтлозеленую краски.

Вотъ еще неупоминаемая Гупилемъ, но хорошо извѣстная у насъ краска, носящая названіе *умбры* (terre d'ombre). Цвѣтъ ея коричневожелтоватый. Добывается она въ Ночерѣ, въ Умбріи. Умбра, подобно охрамъ, есть глина, окрашенная окислами желѣза; отъ охры отличается большею смолистостію. Если вещество это подвергнуть пережиганію въ желѣзной коробкѣ, цвѣтъ его дѣлается коричневѣе и нѣжнѣе, съ красноватымъ отливомъ. Такъ какъ, несмотря даже на пережиганіе, умбра имѣетъ очевидныя наклонности чернѣть, то лучше всего совсѣмъ отказаться отъ нея; хороша, даже очень хороша она только въ клеевой живописи. Декораторы безъ нея не обходятся.

О постепенномъ ознакомленіи съ пріемами въ живописи масляными красками.

Знать хорошо, что дѣлаютъ или что должны дѣлать и хорошо дѣлать то, что знаемъ...

Вооружась полнѣйшею твердостію и терпѣніемъ, прежде всего должно стараться усвоить себѣ умѣнье владѣть рисункомъ, который есть основаніе всякаго нагляднаго подражанія природѣ, и потомъ, слѣдуя совѣтамъ всѣхъ старинныхъ и новѣйшихъ великихъ мастеровъ, впереди всего прочаго поставить изученіе *перспективы*, которая, по справедливости, называется грамматикою и рулемъ живописи [1]). Первые шаги въ живописи начинаютъ съ копированія не особенно хитрыхъ предметовъ съ натуры прямо или съ гипса, потомъ рисуютъ живыя фигуры и животныхъ. Понимается, что *воспитаніе* руки и глаза, требуя исключительнаго, сильно выдержаннаго вниманія, недостигается, если на это удѣлять только время отъ времени по нѣскольку часовъ въ разбивку.

Допуская, что читатель, какъ рисовальщикъ, еще не особенно опытенъ, но, между тѣмъ, чувствуетъ желаніе нѣсколько понабить руку въ масляной живописи, мы посовѣтуемъ ему заняться прежде всего упражненіями въ *одноцвѣтной* живописи, оригиналами для чего можетъ служить ему особенный родъ гравюръ, извѣстныхъ подъ названіемъ *акватинтъ*. Для

---

1) Перспектива есть руль живописи. Леон.-да-Винчи.—Она оказываетъ столько же услугъ живописцу, сколько компасъ кормчему. Гагедорнъ.

этой цѣли особенно хороши акватинты *Жазе* (Jazet) съ картинъ Ораса Верне. Тщательно переведя контуры гравюры на бумагу, картонъ или холстъ и подготовивъ работу такимъ образомъ, приступаютъ къ накладыванію сѣроватыхъ красокъ, что называется также *свѣтотѣневою* живописью (en clair obscur). Выраженіе это обозначаетъ различныя смѣшенія какихъ-нибудь *двухъ* красокъ, изъ которыхъ одна свѣтла или бѣла, а другая просто сама по себѣ темна и не подмѣшана никакою другою краской. Бѣлою краской передаются свѣта, а темною тѣни и полутѣни. Обыкновенно свѣтотѣневая живопись находитъ себѣ примѣненіе въ архитектурныхъ декораціяхъ, стремящихся подражать мраморнымъ фигурамъ и барельефамъ, бронзамъ, деревяннымъ и металлическимъ вещамъ и проч. такимъ образомъ, чтобы глазъ, обманываясь живописью, принималъ сдѣланное ею за дѣйствительность. Подражая кистью сказаннымъ предметамъ, свѣта и тѣни ихъ передаютъ одною и тою же краской, то ослабляя ее, то усиливая тонъ ея, смотря по требованіямъ сюжета. И такъ, приступая къ копированію акватинты, должно взять на палитру бѣлую краску для наибольшихъ свѣтовъ и черную или какую-нибудь изъ коричневыхъ—для тѣней; обѣ краски смѣшиваются вмѣстѣ въ различныхъ пропорціяхъ для передачи постепенныхъ переходовъ свѣта въ тѣнь и полутѣни. Цѣль подобной живописи—дать возможность рукѣ начинающаго освоиться съ кистями и краской. Умѣющіе хорошо рисовать въ *растушевку* (растушкой) 1) съ моделей, скорѣе, чѣмъ кто либо,

1) Инструментъ этотъ, употребляемый въ рисованіи для растиранія и сглаживанія чертъ карандаша, есть ничто иное, какъ цилиндръ, свернутый изъ какой-нибудь тонкой кожи или бумаги и заостренный по концамъ.

овладѣваютъ умѣньемъ писать свѣто-тѣневымъ способомъ. Установивъ вѣрно контуръ, накладываютъ, начиная отъ него, темныя краски тѣней. Заботясь прежде всего о массахъ, главные планы тѣней пишутъ угловато, не заботясь о рефлекціяхъ, могущихъ существовать на модели; далѣе кроютъ массы наибольшихъ свѣтовъ и затѣмъ таковыя же тѣней; свѣта стараются писать гуще, чѣмъ тѣни. Справившись сперва съ этими вещами, покуда еще свѣжи наложенныя краски, послѣднія сливаютъ по краямъ одну въ другую, и такимъ образомъ закругляютъ поверхности. *Предпочтительнѣе* должно сводить свѣтъ къ тѣни. Для этого можно пользоваться обыкновенной сухой щетинной кистью; но для упрощенія способа сливать однѣ краски съ другими существуютъ еще *барсуковыя* кисти, имѣющія различныя формы и величины. Умѣнье накладывать краску приличнымъ случаю образомъ весьма важно. Для лучшей передачи яркихъ и выдающихся свѣтовъ краску накладываютъ гуще, прибавляя къ ней масла менѣе. Чѣмъ болѣе разжижете вы имъ краску, тѣмъ менѣе станетъ крыть она и тѣмъ, слѣдовательно, будетъ прозрачнѣе. Судя по многимъ картинамъ и въ особенности мужскимъ портретамъ кисти Рембрандта, мы видимъ, что онъ въ особенности писалъ густо наиболѣе освѣщенныя части моделей.

Собираясь писать картину, старайтесь со вниманіемъ выбирать зернистость холста или грунтовки его. Это должно принять за общее правило. Сюжеты,

требующіе тонкой оконченности, нуждаются въ поверхностяхъ гладкихъ. Нѣкоторые художники, каковы Мессонье, Метцю, Мьерисъ, выбирали для своихъ произведеній деревянныя или мѣдныя приличнымъ образомъ грунтованныя доски. Здѣсь не лишнее замѣтить, что, чѣмъ меньше по размѣрамъ картина, тѣмъ глаже должна быть поверхность для нея.

Если вы никогда не писывали кистью, вамъ, конечно, не сразу дастся умѣнье въ должной мѣрѣ разбавлять краску масломъ. Впрочемъ, надо и то сказать, что готовыя краски, заключенныя въ пузырьки или оловянныя трубочки, изъ которыхъ выжимаютъ ихъ на палитру, всегда уже на столько содержатъ въ себѣ масла, что нѣтъ надобности прибавлять его къ нимъ, когда вы пишете свѣтлыя части. Нѣкоторыя изъ красокъ одарены въ большой или меньшей степени кроющими качествами. Если же краска не закрываетъ собою подкладки тотчасъ же, то, давши краскѣ просохнуть, прописывайте ею вторично, водя кистью въ направленіи, противоположномъ первому, для того, чтобы лучше задѣлать промежуточки маленькихъ бороздокъ, оставленныхъ кистью. Передавая видъ поверхности плоской, накладывайте краску *плоскою* щетинною кистью (лопаточкой) мазками прямолинейными, параллельными. Вообще, въ дѣлѣ *мазка* избѣгайте неправильности, безпорядочности; но старайтесь поступать *методически*. Опираясь рукою на *муштабель* [1]), наклоняйте древко кисти почти также, какъ бы вы держали карандашъ;

[1]) Деревянная палочка отъ 4 до 5 фут. длиною, снабженная на одной изъ оконечностей шарикомъ, который обертывается обыкновенно какою нибудь мягкою матеріей съ ватою. Это дѣлается для того, что-

встрѣтится же надобность, оставляйте руку безъ подпоры. Пріучаясь работать на мольбертѣ въ положеніи, противоположномъ тому какое вы принимаете во время обыкновеннаго рисованія, вы на первыхъ порахъ будете испытывать нѣкоторую неловкость, но послѣ нѣсколькихъ опытовъ съумѣете легко преодолѣть это маленькое неудобство.

Здѣсь не безполезно указать на то, какимъ образомъ, желая работать стоя или сидя, ловчѣе устанавливаться или усаживаться передъ мольбертомъ. Если вы хотите писать сидя, усаживайтесь возможно удобнѣе и не ставьте стула далеко отъ холста, но всегда такъ, чтобы туловище избавлено было отъ труда подаваться слишкомъ впередъ; нагибаясь впередъ, вы переносите всю тяжесть головы и плечъ на руки, что, мѣшая свободѣ пальцевъ, затрудняетъ легкость письма. Надобно садиться такъ, чтобы туловище вмѣстѣ съ бедрами образовывало прямой уголъ. Руки будутъ дѣйствовать легко и свободно, если, держа лѣвою муштабель нѣсколько наклонно, правую помѣстите передъ собою въ уровень съ ложечкой. Особы, страдающія близорукостію вынуждены бываютъ, если не прибѣгнутъ къ помощи очковъ, сгибать руки болѣе, ближе держаться къ работѣ и по этой причинѣ лишать себя возможности, когда понадобится, выводить свободно длинные мазки. Въ отношеніи положенія рукъ должно сказать тоже самое и въ томъ случаѣ, когда работаютъ стоя.

бы избавить холстъ отъ царапинъ въ тѣхъ нерѣдкихъ случаяхъ, когда вы съ умысломъ или нечаянно упираетесь въ холстъ или задѣваете его муштабелемъ.

Картины значительнаго объема, бьющія на эффектъ, выгоднѣе писать стоя, потому, во первыхъ, что при такомъ положеніи тѣла удобнѣе отходить отъ холста для сужденія съ извѣстнаго разстоянія объ общемъ эффектѣ; во вторыхъ, выгоднѣе и въ гигіеническомъ отношеніи, потому что поясница не испытываетъ невыгодъ согнутости.

Сплошные фоны позади живой модели или другаго предмета должны писаться правильными ударами кисти и по частямъ; отъ осмысленности и силы тона фоновъ зависятъ относительныя силы свѣтовъ и тѣней. Постоянно сравнивая самые сильные свѣта съ наиболѣе сильными тѣнями, вы, по заключенію, найдете должную степень силы для вашихъ полутѣней.—Тоже самое относительно *разцвѣчиванія* (колорита). Самое вѣрное средство для того, чтобы добиться правды въ краскахъ, это, имѣя передъ глазами, какъ единицы для сравненія, *типы* чистыхъ, наиболѣе блестящихъ колеровъ, постоянно относиться къ нимъ съ составными тонами. Желая написать сплошной фонъ, приготовьте краску для него на палитрѣ шпателемъ въ достаточномъ количествѣ заранѣе, чтобы потомъ не отрываться отъ работы для вторичнаго приготовленія того-же. Писать начинайте, отправляясь отъ верха холста, употребляя для этаго или большія щетинныя кисти, если фонъ обширенъ, или кисти плоскія, угловатыя (лопаточки). Должно дѣйствовать въ этомъ случаѣ полной кистью съ верху къ низу, отъ правой руки къ лѣвой, кладя мазки длиною въ большой палецъ, скорѣе даже короче, чѣмъ длиннѣе, мазки параллельные, одинъ къ другому наростающіе такъ, чтобы въ общей связи работа походила какъ бы на

дождь. Сначала надо покрыть все; это пріучитъ васъ къ опрятности и методической правильности въ ударахъ кистью. Иногда, если краска сидитъ въ кисти слишкомъ плотно, грунтъ или подкладка отказываются принимать ее, тогда умѣренно разбавьте краску вареннымъ масломъ. Если вы допустите его сюда слишкомъ много, краска, ложась на холстъ, будетъ сползать мѣстами и образовывать пустоты или то, что называется *глазками;* но этаго можетъ не произойдти, если предварительно возьмете предосторожность слегка протереть поверхность вашего холста терпентиномъ. Должно замѣтить также, что, если грунтовка, служащая, такъ сказать, *постелью* вашей работѣ, ноздревата, краска ложится на нее скорѣе и легче. Эффекты, производимые кистью, подобно эффектамъ карандаша, должны быть изучаемы съ самаго начала.—Кисть коротенькая и круглая, опорожняясь легко, даетъ мазки жесткіе, кисть длинная, плоская, обладая гибкостью и способностью вбирать въ себя краски болѣе, позволяетъ дѣйствовать долѣе, не зачерпывая краски вновь; будучи болѣе гибкой, такая кисть допускаетъ мазки болѣе длинные и несравненно легче утоняетъ толщину краски. Накладывая очень жидкую краску длинною щетинною кистью, вы дѣлаете то, что называется *затиркой* (frottis), изъ подъ которой будетъ сквозить подкладка; если этою же самою кистью вы пишете густо, нажимая ею болѣе или менѣе, тѣсто краски растилается по холсту послушнѣе. Плоскія *куньи* кисти (колонковыя), имѣя волосъ болѣе тонкій, приличнѣе для письма маленькихъ поверхностей, которымъ хотятъ придать болѣе гладкости. Коническія куньи кисти, забирающія краски ма-

ло, удобнѣе всего для весьма тонкаго письма около контуровъ. Должно имѣть при себѣ два рода этихъ кистей: длинныя и короткія. Длинными протягиваются черты; короткими, въ которыхъ болѣе твердости, лѣпятъ или проходятъ уже просохнувшую подмалевку.

Возвратимся, однако, къ нашему фону, долженствующему окружать данный предметъ, въ то время, когда онъ становится въ сосѣдство съ контуромъ.— Большинство живописцевъ, встрѣчаясь съ этою задачей, начинаютъ, по небрежности или невниманію, вести мазки, слѣдуя кистью за направленіемъ контура предмета, вслѣдствіе чего, какъ бы мало ни было въ распоряженіи краски и хотя бы краска оставалась таже самая, образуется около контуровъ какъ бы новый тонъ въ видѣ ореола, непріятно облѣпляющаго самый предметъ. Здѣсь нужна большая осмотрительность. Должно доводить мазки до самаго контура тѣмъ же правильнымъ путемъ, какимъ первоначально начато было письмо, точно такъ, какъ бы вы рисовали фонъ штрихами, проходящими позади предмета одинаково какъ съ правой, такъ и съ лѣвой сторонъ, какъ сверху, такъ и снизу; словомъ, такимъ образомъ, чтобы фонъ вашъ *заходилъ* за предметъ повсюду одинаково, съ какой бы точки вы его ни разсматривали. Если фонъ нуждается въ мазкахъ горизонтальныхъ, какими передаются водныя поверхности, надо дѣлать такъ, чтобы чувствовалось прямое продолженіе линій, проведенныхъ кистью на правой сторонѣ, къ таковымъ-же на лѣвой, несмотря на расположеніе или размѣщеніе сюжета.

Въ масляной живописи допускается много манеръ. Чтобы сдѣлаться хорошимъ практикомъ, должно заняться изученіемъ всѣхъ ихъ. Для густаго письма употребляются только щетинныя кисти, какъ способныя забирать сразу болѣе краски; онѣ чрезвычайно хороши для подмалевыванія.

Если хотятъ писать густою манерой съ модели въ натуральную величину, то сначала прокладываютъ тѣни, затѣмъ свѣта манерой широкой, но рѣзко опредѣленной, на подобіе *мозаики*, употребляя для этого кисть угловато-плоскую или, смотря по надобности, круглую; потомъ, взявъ тѣ же кисти, но сухія, начинаютъ, поводя ими туда и сюда и, при движеніи впередъ, слегка прикасаясь ими къ готовымъ свѣжимъ тонамъ, сливать постепенно свѣта съ тѣнями, т. е. производить полутоны; вслѣдствіе этого поверхности скругляются немедленно. Важно знать слѣдующее: чѣмъ угловато-плоская кисть шире, тѣмъ болѣе кроетъ она поверхность и тѣмъ менѣе потребуется времени на покрытіе краской исполняемаго предмета. Этою плоскою частью кисти можно пользоваться какъ угодно, смотря по обстоятельствамъ, и отвѣчать на любое изъ требованій минуты. Держа древко кисти то такъ, то этакъ, водя имъ то сверху внизъ, то вертикально или наискось, въ томъ или другомъ направленіи, мы можемъ вызвать или просто только линію, или провести заразъ цѣлую ленту краски всевозможныхъ ширинъ. Держа пальцами древко кисти на извѣстный ладъ, мы дадимъ мазокъ во всю ширину ея; затѣмъ, повернувъ ее немного, получимъ тотчасъ-же мазокъ менѣе широкій, повернувъ еще нѣсколько, мы наложимъ краску въ видѣ

нити. Нить эта, разумѣется, будетъ пропорціональна болѣе или менѣе обильному количеству волосъ, образующихъ самую кисть. Этими объясненіями разоблачается вся великая тайна *мазка*. Часто лица, незнакомыя съ процессомъ живописи, приходятъ въ изумленіе отъ того, что можно выводить иногда очень большими кистями весьма тонкія линіи.

Круглая кисть отличается отъ лопаточки на столько, на сколько осѣдланная лошадь отъ возовой: одной принадлежитъ элегантность и лоскъ удара, другой энергія и фундаментальная польза въ работѣ. Тѣмъ не менѣе соединенное употребленіе той и другой кисти чрезвычайно полезно для общаго результата.

Волоски круглой кисти собираются на подобіе конуса, образуемаго очиненнымъ карандашемъ. Проведя карандашемъ по тѣлу твердому, шероховатому, вы дѣлаете угловатый планъ, пригодный для нѣкоторыхъ ударцевъ въ рисункѣ свинцовымъ карандашемъ. Плоская кисть играетъ ту-же роль относительно круглой, какую плоско очиненный карандашъ относительно остроочиненнаго.

Вооружась полнѣйшимъ терпѣніемъ, рядомъ долговременныхъ упражненій можно, конечно, достигнуть навыка выполнять большіе фоны очень маленькими кистями, лѣпя тѣсно мазокъ къ мазку. Иной любитель при видѣ такого труда, пожалуй, можетъ удивиться и восхититься терпѣніемъ, съ которымъ фонъ былъ исполненъ. Хотя, вообще, терпѣніе есть добродѣтель рѣдкая, но съ другой стороны трудно удержаться отъ улыбки при видѣ того, какъ жалко иногда иные артисты служатъ этой добродѣтели, проявлять которую, какъ слѣдуетъ, дано въ удѣлъ только большимъ талантамъ. Ищущій конца ищетъ и средствъ достигнуть его, говоритъ пословица. Наиболѣе лучшими должны почесться тѣ средства, которыя скорѣе ведутъ къ цѣли: такъ какъ жизнь наша состоитъ изъ мгновеній, то не худо каждымъ изъ нихъ немедленно пользоваться для добрыхъ результатовъ, а не наполнять эти мгновенія никому ненужнымъ, тщеславнымъ преодолѣваніемъ безтолковыхъ трудностей.

Вслѣдствіе самаго способа покрыванія фона правильными мазками, допускающаго видѣть удары кисти, работа не должна представляться глазу чѣмъ то оконченнымъ. Чтобы заставить исчезнуть слѣды этихъ мазковъ, прибѣгаютъ къ помощи того, что называется *флейцомъ*, т. е. къ большой, круглой *барсуковой* кисти, волоски которой, бывъ крѣпко связаны въ оправѣ, распускаются на подобіе той части лейки, откуда брызжетъ вода. Надобно по возможности выбирать флейцы гибкіе, обладающіе весьма тонкими кончиками волосковъ. Если смотрѣть на флейцъ въ профиль, дѣйствующая поверхность этой кисти должна представляться выпуклою, какъ увеличительное стекло. Работая, слѣдуетъ держать флейцъ возможно перпендикулярнѣе къ холсту. Подобно тому, какъ дѣлаются росчерки въ чистописаніи, должно, водя криволинейно и слегка притрогиваясь, прогуливаться этою кистью по свѣжей живописи и такимъ образомъ переплетать и сглаживать слѣды мазка Операція эта, ослабляя грубоватые слѣды кисти подмалевки и придавая нѣчто въ родѣ полировки работѣ, скрываетъ первоначальную манеру.

Той-же формы бываютъ флейцы поменьше; бываютъ также угловатые, большіе, средней величины и маленькіе. Назначеніе всѣхъ ихъ одно и тоже, т. е. сглаживать и оканчивать. Въ дѣло идутъ они всегда сухіе. По мѣрѣ того, какъ они, насыщаясь краской, пачкаются, надо старательно и со вниманіемъ чистить ихъ.

Флейцованіе, т. е. работа барсуковой кистью, не всегда производится *кругообразно*; въ какихъ случаяхъ иначе, на это укажетъ уже опытъ. Когда дѣло доходитъ до облачныхъ небесъ или до тоновъ, долженствующихъ слиться между собою, обойдтись безъ флейца совершенно невозможно. Однако, злоупотребленіе флейцованіемъ въ иныхъ обстоятельствахъ можетъ явиться весьма важною ошибкой. Никогда не слѣдуетъ допускать барсуковой кисти до земель, камней скалъ и тому подобнаго, размѣщающагося на первыхъ планахъ пейзажа. Рѣшительность и нѣкоторая жесткость густо наложенной краски являются всегда добрыми подспорьями въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно передавать поверхности, по самой натурѣ своей неотличающіяся гладкостію. Напротивъ, если вы пишете тихія, зеркальныя воды, стушевывайте ихъ барсукомъ, чтобы заставить исчезнуть всѣ шероховатости тѣста краски; доводите эти воды до вида эмали или поверхности зеркала; маленькія же нити свѣта искорки или блесточки, сверкающія то тамъ, то здѣсь на всѣхъ почти спокойныхъ водяныхъ поверхностяхъ, выступятъ лучше, если вы потомъ сверху съ толкомъ наложите ихъ. Главная цѣль *флейца*—устраненіе бороздчатости, придаваемой живописи волосками щетинной кисти.

Остается еще поговорить объ одномъ родѣ кистей изъ чернаго волоса, жесткихъ, имѣющихъ форму метлы и называемыхъ хорьковыми. Онѣ служатъ для *расшевеливанія* поверхности краски, когда та, спустя шесть семь часовъ послѣ наложенія, утратитъ первоначальную мягкость, сдѣлается жестче, позавянетъ, такъ сказать. Подобно флейцамъ, и хорьковыя кисти употребляются неиначе, какъ въ сухомъ видѣ; но такъ какъ во время работы въ нихъ всетаки набирается нѣсколько краски, то для освобожденія ихъ отъ нея, покуда въ нихъ засѣло ея еще не очень много, ихъ легонько чистятъ о какой нибудь кусочикъ сукна, приколоченный нѣсколькими гвоздиками къ дощечкѣ, и затѣмъ сильно обдуваютъ. Для той же цѣли нѣкоторые живописцы водятъ этими кистями по песку, который собираетъ и свертываетъ краску въ ядрышки, легко отстающіе потомъ.

Бросая работу сегодня съ тѣмъ, чтобы возобновить ее на завтра тѣми же кистями, не прибѣгая къ мытью ихъ чернымъ мыломъ, которое часто портитъ ихъ и скоро изнашиваетъ, лучше всего опускать кончики ихъ въ оливковое масло; масло это, какъ несохнущее, безъ малѣйшаго неудобства сбережетъ имъ всю гибкость ихъ. Вообще, нѣтъ надобности ежедневно тотчасъ же послѣ работы мыть кисти, въ особенности же терпентиномъ, который сжигаетъ ихъ. Не надо также давать имъ валяться въ пыли. Если почему либо приходится долгое время незаниматься живописью, то не худо прятать кисти подальше отъ всякихъ вредныхъ для нихъ случайностей, въ особенности отъ извѣстнаго рода клещи-

ковъ, которые поѣдаютъ волоски ихъ. Отъ нападенія этихъ насѣкомыхъ — разрушителей, кисти лучше всего уберегутся, какъ мы уже упоминали, въ старыхъ сигарныхъ ящикахъ, пропитанныхъ запахомъ табака и, кромѣ того, стоющихъ недорого.

Вареное масло употребляется, смотря по времени года, въ какое занимаются живописью: зимою его идетъ больше, лѣтомъ меньше.

Возвращаемся къ практикѣ нашего искусства. Овладѣвъ умѣньемъ писать сплошной фонъ, долженствующій окружать фигуру, голову или другой какой предметъ, приступаютъ къ передачѣ кистью самаго предмета, начиная съ обозначенія массъ тѣней и свѣтовъ; потомъ сливъ тѣ и другіе тѣмъ же самымъ путемъ, о которомъ было говорено нами выше, даютъ работѣ просохнуть; затѣмъ прописываютъ вторично тѣми же самыми красками, но только кладя ихъ тоньше и кистями болѣе нѣжными. При этомъ въ тѣняхъ разработываются рефлекціи и придается болѣе тонкости полутѣнямъ. Такимъ образомъ оканчиваютъ модель. Свѣтамъ также сообщаютъ болѣе рѣшительности, прописывая ихъ снова густо и неразжижая при этомъ краски масломъ. Если копируютъ свѣто-тѣневою манерой акватинту или академическій рисунокъ, сдѣланный растушкой съ натурщика, то подмалевываютъ сѣровато, слѣдуя предыдущимъ указаніямъ.

Для письма съ нагой фигуры, называемой обыкновенно *академіей* (у русскихъ художниковъ *этюдомъ*), мы укажемъ способъ, легко приводящій къ ознакомленію съ разцвѣчиваніемъ путемъ свѣтотѣневой манеры. Венеціянскіе мастера часто подготовляли свои

картины сѣро и потомъ разцвѣчивали ихъ затирками. Мы рекомендуемъ этотъ способъ, какъ весьма удобный и выгодный. Утверждаютъ, что современные Плинію живописцы довольствовались только четырьмя красками, именно: *милосскими бѣлилами*, *аѳинскою желтой*, *синопскою красной* и *черною* краской, которыя были разводимы яичнымъ бѣлкомъ, клеемъ и другими составами, придававшими имъ консистенцію. Этими четырьмя основными красками исполняли свои произведенія Мелантъ, Апеллесъ и прочіе великіе художники Греціи, приводившіе древній міръ въ удивленіе.

Опираясь на воспоминаніе объ этомъ, мы посовѣтуемъ молодому художнику для передачи тѣла составить палитру изъ бѣлилъ, желтой охры, вермильона и какой нибудь черной краски. Какъ ни простъ этотъ выборъ, но красокъ этихъ будетъ весьма достаточно для того, чтобы *вылѣпить* фигуру и придать ей съ самаго начала видъ довольно удовлетворительнаго правдоподобія. Этими четырьмя красками можно весьма легко написать *академію* съ рисунка, сдѣланнаго растушкой.

Смѣшивая вермильонъ съ бѣлилами получаютъ тоны наиболѣе розоватые.

Смѣшивая бѣлила съ желтою, получаютъ свѣтло-желтую, къ которой подбавляютъ киновари для пріобрѣтенія тона свѣтотѣни; желтая подогрѣетъ тонъ, если дать ей преобладаніе.

Смѣшивая вермильонъ съ желтою охрою, добываютъ красную *охристую*; подбавивъ сюда черной краски, получаютъ коричнево-красную. Различныхъ соединеній и смѣшиваній рекомендуемыхъ четырехъ

красокъ весьма достаточно для начинающаго. Въ яркихъ частяхъ, каковы губы, глаза, щеки, старательно должно держаться свѣжести, свободы мазковъ и избѣгать подмѣсей черной краски. Черная съ бѣлилами образуетъ сѣроватые тоны, подмѣшавъ которые къ краснымъ и желтымъ, производятъ превосходныя полутѣни; что до цвѣта волосъ, то чисто черная можетъ служить для передачи волосъ черныхъ; желтая охра въ соединеніи съ черною краской и прибавкой къ нимъ *кассельской земли* для каштановыхъ. Для передачи глазъ голубыхъ берутъ немного сѣрой смѣси и кобальта; желтыя, черныя, красныя краски и бѣлила пойдутъ для зрачковъ. Должно избѣгать слишкомъ большаго подмѣшиванія черной краски въ губы, писанныя вермильономъ съ бѣлилами; вермильонъ съ черною смѣшиваютъ для передачи коричнево-кровянистыхъ частей.

Лессировки [1]), полугустое письмо и тонкости.

Скопировавъ данную модель упрощенною палитрой, о которой мы говорили выше, и взявъ потомъ живую модель, по характеру возможно ближе подходящую къ нарисованной растушкой, можно сдѣлать попытку добавить недостающія тонкости тона при помощи лессировокъ. Прежде всего должно разсмотрѣть, во что болѣе отливаетъ мѣстный тонъ тѣла: онъ можетъ быть охристѣе, темно или блѣдно желтъ или розоватъ. Если тѣло коричневато, то потребуется, можетъ быть, общее лессированіе его охрою въ соединеніи съ краснымъ, чѣмъ возвысится локальный тонъ; если же, напротивъ, тонъ тѣла отличается бѣлизною, то даютъ преобладаніе бѣлиламъ и красной, присоединяя къ нимъ кстати и въ своемъ мѣстѣ, т. е. въ сѣроватостяхъ полутѣней, немножко ультрамарина или кобальта; широкіе же свѣта на большихъ поверхностяхъ и яркіе, чистые на угловатыхъ выпуклостяхъ должно усилить, не прибавляя масла, свободно обмокнутой въ краску кистью.

1) Этимъ словомъ принято у насъ называть затираніе, притирки или прописываніе сухой подготовки прозрачными красками. Для лессировокъ, какъ мы сказали, употребляются краски прозрачныя, наводимыя однообразно на нѣкоторыя, уже совершенно просохшія части картины, кажущіяся какъ бы совершенно конченными, но которымъ въ глазахъ опытнаго художника недостаетъ еще должной силы, гармоніи и теплоты. При помощи лессировокъ, не утрачивая живописи подкладки и ни одной изъ подробностей картины, видоизмѣняютъ тоны, то придавая силу близкимъ планамъ, то подогрѣвая или холодя иныя части для достиженія полноты эффекта.

По мѣрѣ пріобрѣтенія достаточнаго навыка владѣть кистью небезполѣзно будетъ скопировать нѣсколько картинъ; лучшими для этаго окажутся наиболѣе простыя по содержанію. Равнымъ образомъ должно пріучаться писать съ натуры, и на первый разъ выбирать для этаго, освѣщая на различные лады, предметы неодушевленные, не особенно трудные по формѣ. Сначала испытываютъ себя въ передачѣ вещей, имѣющихъ матовыя поверхности, каковы, напр., у глиняныхъ горшковъ, деревянныхъ ящиковъ и т. п.; затѣмъ переходятъ къ предметамъ глянцовитымъ, упражняясь, напр., въ подражаніи красками блеску серебрянной и другой металлической посуды, прозрачности бѣлаго или цвѣтнаго стекла бутылки, стакана, содержащихъ какую нибудь цвѣтную жидкость и проч. и проч. Не мѣшаетъ заняться состав-

леніемъ группъ изъ этихъ простыхъ предметовъ, располагая ихъ живописно, что поможетъ развитію вкуса въ распредѣленіи красокъ и установленіи линій, наиболѣе пріятныхъ для глаза. Изъ простыхъ предметовъ компануютъ также небольшія картинки-этюды, нѣчто въ родѣ декоративныхъ аттрибутовъ, что служитъ важнымъ во всѣхъ отношеніяхъ подспорьемъ для ознакомленія съ письмомъ и колоритомъ; всему этому можно сообщить пріятный видъ сосѣдствомъ какой нибудь богато окрашенной драпировки, которая бросая рефлекціи на предметы, способные получать ихъ, дастъ, такимъ образомъ, художнику новый поводъ для наблюденій и изученій. Можно найдти не мало удовольствія въ воспроизведеніи того, что принято называть *мертвою природой*, чему удачное расположеніе, колоритъ и выполненіе всегда способны придать нѣкоторый художественый интересъ.

Прежде чѣмъ самимъ приступить къ сочиненію подобныхъ сюжетовъ, не худо скопировать что нибудь въ этомъ родѣ съ хорошаго образца и внимательнымъ глазомъ ознакомиться съ прекрасными картинами аттрибутовъ, дичи и вообще *мертвой* природы Депорта (Desportes), который прославился въ этомъ родѣ на ряду съ другими хорошими мастерами.

Реализмъ, т. е. точнѣйшее подражаніе природѣ, вотъ родъ, которому, какъ ограничивающемуся идеями простыми, общими, должно отдаться въ началѣ занятій живописью. Позже увидите сами, что нѣтъ никакой надобности безразлично, безъ выбора отдаваться копированію всего, что представляется глазу. Надо почаще заглядывать въ такія картинныя галлереи, гдѣ есть произведенія старинныхъ великихъ мастеровъ и останавливаться передъ этими произведеніями въ качествѣ внимательнаго и прилежнаго наблюдателя, не пренебрегая въ тоже время изученіемъ всякаго рода картинъ мастеровъ новѣйшаго времени.

Одновременно наблюдая природу и мастеровъ, съ каждымъ днемъ вы будете подвигаться все болѣе и болѣе въ дѣлѣ постиженія красоты, которую всегда можно найти въ правдѣ; но никогда не упускайте изъ виду, что кисть должна дѣйствовать болѣе на душу, чѣмъ на чувственность. Въ то же время обрабатывайте умъ вашъ, развертывайте воображеніе. Если вы хотите ростить дарованіе ваше, учитесь *смотрѣть*, т. е. удачно выбирать мѣсто, съ котораго наивыгоднѣе могутъ развернуться красоты вида, модели и проч. Изучайте также антики: рисуя съ нихъ, вы откроете тайны идеализированія формъ. Не пренебрегайте писать цвѣты и плоды, группируя ихъ гармонически: это послужитъ для васъ лучшимъ урокомъ, какой только вы можете взять для ознакомленія съ колоритомъ.

Однимъ словомъ, учитесь изъ формы и красокъ дѣлать самое блестящее одѣяніе для вашей мысли и чувства. Посвятите-ли вы себя *жанру* или *историческої* живописи, дѣлайте тщательный выборъ въ сюжетахъ, помня постоянно, что чаще всего вниманіе и одобреніе образованной и развитой части публики возбуждаетъ тотъ, кто будитъ въ душѣ чувства наиболѣе возвышенныя. Вызывая удивленіе своею красотою, произведеніе стремится къ тому, чтобы *сдѣлать лучше того, кто его разсматриваетъ*. Вотъ главнѣй-

шая цѣль искуства, такъ слишкомъ часто забываемая! [1]).

Прекрасная живопись говоритъ съ холста краснорѣчиво. Обладая силою обманыванія глазъ, она то побуждаетъ самаго равнодушнаго человѣка приближаться къ очень обыкновеннымъ предметамъ, не заключающимъ въ себѣ ничего особеннаго, то, возвышаясь до самаго потрясающаго драматизма и пробуждая въ насъ всѣ лучшія чувства, побѣждаетъ сердца самыя черствыя, вызывая въ нихъ благороднѣйшіе помыслы своими chef d'oeuvr'ами.

Еще о нѣкоторыхъ краскахъ, неупоминаемыхъ Гупилемъ.

Между красками, неупоминаемыми въ книгѣ Гупиля, нельзя также оставить безъ вниманія *окисей желѣза* или *марсовъ*, отличающихся большою прочностію. Ихъ насчитываютъ до пяти оттѣнковъ:

1) Желтый марсъ (le jaune de mars); 2) оранжевый (l'orangé de mars); 3) красный (le rouge de mars); 4) фіолетовый (le violet de mars) и 5) коричневый (le brun de mars).

Красильное начало ихъ есть окись желѣза; оттѣнками своими они бываютъ обязаны или самому приготовленію, или пережиганію. Красящія свойства марсовъ въ восемъ разъ сильнѣе, чѣмъ въ охрахъ, отчего назначеніе первыхъ въ живописи совсѣмъ

[1]) Искусство есть идеалистическое представленіе природы и насъ самихъ, съ цѣлью физическаго и нравственнаго усовершенствованія нашей породы. Прудонъ.

иное, чѣмъ назначеніе вторыхъ. Поэтому на первыхъ порахъ надо обращаться съ марсами повнимательнѣе. Уже самое названіе ихъ указываетъ на ихъ происхожденіе, потому что въ старинныхъ словаряхъ химіи словомъ *марсъ* обозначали желѣзо.

Списокъ красокъ, достаточно прозрачныхъ и потому пригодныхъ для лессированія.

1. Лакъ-гарансы, розовый и темный;
2. Ультрамарины;
3. Всѣ легкія черныя краски;
4. Жженый венеціянскій лакъ или жженый карминъ (для особенно сильныхъ мѣстъ);
5. Берлинская лазурь;
6. Обѣ Терръ-де-Сьенни;
7. Асфальтъ;
8. Кассельская земля (въ очень рѣдкихъ случаяхъ: она чрезмѣрно чернѣетъ);
9. Прусская коричневая;
10. Составная коричневая;
11. Индѣйская желтая;
12. Vert de gris (въ очень рѣдкихъ случаяхъ);
13. Зеленые лаки (если они только прочны).

Есть много случаевъ, гдѣ можно лессировать охрами, какъ мы указывали, говоря о составной коричневой. Тамъ, гдѣ для земель, деревьевъ, скалъ и т. п. индѣйская желтая оказалась бы слишкомъ блестящею и сильною, можно ограничиваться однѣми ими. Избѣгайте лессировать красками непрозрачными.

NB. Для устраненія свѣжей лессировки, которою почему либо остались недовольны, по ней ладонью руки прокатываютъ мякишъ черствой булки; а чтобы во время этой операціи крошки, падая, не вредили свѣжимъ частямъ живописи, но направлялись прямо на полъ, картинѣ даютъ нѣкоторый наклонъ. Когда вы замѣтите, что хлѣбный мякишъ совершенно пе-

рестанетъ грязниться и окрашиваться колеромъ снимаемой лессировки, вы съ предосторожностями изслѣдуете счищенное вами мѣсто и затѣмъ накладываете новую лессировку, какая покажется вамъ приличнѣе для даннаго случая.

Масляная миніатюра, картинки подъ стекломъ.

Чѣмъ болѣе станете вы писать вещицы въ маломъ видѣ, тѣмъ болѣе будете чувствовать необходимость чистоты и опрятности въ матеріяльной работѣ. Здѣсь весьма выгодно упражняться сначала въ копированіи свѣтотѣневою манерой съ хорошо удавшихся фотографій. Естественно предполагать, что поверхность, на которой выполняются подобныя вещи, должна быть весьма гладка. Для достиженія высокой оконченности, которою характеризуются фотографическіе портреты, выгоднѣе всего писать на тафтѣ, загрунтованной на маслѣ. Для миніатюры требуются также наиболѣе тонкія и возможно гибкія кисти. Къ краскамъ, выжимаемымъ изъ трубочекъ или пузырьковъ, масла не прибавляютъ. Подмалевка и оканчиваніе производятся точно также, какъ въ большихъ картинахъ. *Пунктировки*, употребляемой въ обыкновенной миніатюрѣ, здѣсь не требуется. Прежде чѣмъ приступить къ прописыванію подмалевки, должно дать ей хорошо просохнуть. До начала прописыванія ея, для оканчанія работы, чтобы уничтожить всѣ шероховатости краски, должно поскоблить подмалевку, употребляя для этого пемзу или, если угодно, прогуливаясь по живописи особеннаго рода *скребкомъ*, лезвее котораго должно держать при этомъ возможно перпендикулярнѣе къ картинѣ.

Покончивъ съ работой совершенно, растворяютъ въ водѣ гуммиарабикъ и, когда растворъ сдѣлается удовлетворительно прозраченъ, его выливаютъ на живопись и за тѣмъ сверху накладываютъ стекло, которое такимъ образомъ приклеится къ ней. Такъ получается то, что называется *fixé* (живописью подъ стекломъ).

Точно такимъ же образомъ производятся прелестные маленькіе пейзажики, картинки животныхъ и фигуры. Подобныя работы выполняются, разумѣется, не на мольбертѣ, а на столѣ.

Гвоздичное масло для ретушей, бѣлое, немного клейкое.

Запаситесь нѣсколькими бутылками изъ бѣлаго стекла. Чтобы производство, о которомъ мы сейчасъ скажемъ, имѣло успѣхъ, влейте въ ваши бутылки гвоздичнаго масла, по возможности свѣжаго, т. е. такого, которому не болѣе четырехъ мѣсяцевъ; влейте сверху процѣженной (фильтрованной) воды и время отъ времени встряхивайте эту смѣсь, какъ бы полоща ее. Снимите пробку и, замѣстивъ ее картономъ, проколите въ немъ булавкой дырочки; затѣмъ выставьте ваши бутылки на воздухъ, на сильный солнечный свѣтъ, если къ тому представится возможность. Каждые два или три часа взбалтывайте смѣсь снова, давайте ей потомъ успокоиться и повторяйте это дней около восьми. Масло всплыветъ скоро. Промывъ и очистивъ его, вода избавитъ его отъ всякой слизистости. Такою операціею сообщатся маслу су-

шащія свойства. По прошествіи нѣсколькихъ часовъ слизистое вещество устанавливается между водою и масломъ въ видѣ бѣлой и слизистой пѣны, которую снимаютъ по меньшей мѣрѣ разъ въ день *крючкомъ* изъ бѣлаго дерева.

Переливайте масло въ другія бутылки съ новою фильтрованною водою, перемѣняя ее каждые три или четыре дня въ продолженіе мѣсяца. Если у васъ хватитъ терпѣнія, возобновляйте операцію въ теченіи двухъ или трехъ мѣсяцевъ, потому что, чѣмъ болѣе станете вы промывать и тѣмъ очищать масло, тѣмъ болѣе будетъ оно пріобрѣтать сушащія свойства. Когда перестанетъ образовываться слизистая жидкость, тогда наступитъ пора для перенесенія бутылокъ въ тѣнь для того, чтобы дать осѣсть смѣси, которую слѣдуетъ постоянно защищать отъ пыли картонною покрышкой съ дырочками, для облегченія испаренія.

Окончивъ операцію, слейте воду и, заткнувъ сосудъ пробкой, пользуйтесь изъ него по мѣрѣ надобности. Масло это, впервые указанное Бувье, есть одно изъ полезнѣйшихъ. Это единственное чистое сушащее масло, въ которое не входитъ никакихъ вредныхъ и неродственныхъ этой жидкости снадобій.

О свѣтѣ наиболѣе удобномъ для занятій живописью.

Почти всѣми живописцами отдается предпочтеніе тѣмъ мастерскимъ, которыя выходятъ окнами на сѣверъ; но если почему либо непремѣнно нужно будетъ удовольствоваться окнами, смотрящими на полдень, то въ этомъ случаѣ обыкновенныя стекла или замѣняются неполированными, или окно занавѣшивается бѣлымъ коленкоромъ, который не безъ выгоды можетъ быть замѣняемъ также возможно прозрачною растительною бумагой [1]), натянутой на легонькія деревянныя рамки.

Такъ какъ для лучшаго сужденія о собственной работѣ весьма полезно, время отъ времени, удаляться отъ нея на восемь и десять шаговъ, то не слѣдуетъ выбирать для мастерской слишкомъ маленькое помѣщеніе, гдѣ дѣлать это невозможно. Если вы пишете этюдъ съ натуры, то помѣщайтесь отъ модели на разстояніи, равномъ двумъ съ половиною изъ наибольшихъ измѣреній ея, безъ чего невозможно будетъ составить себѣ понятіе объ ея общемъ видѣ.

Считая вопросъ о мастерской и ея удобствахъ въ высшей степени важнымъ для художниковъ, мы позволяемъ себѣ дать здѣсь главѣ этой значительно болѣе мѣста, чѣмъ сколько отведено ей въ переводимомъ нами сочиненіи и за пополненіемъ ея обратиться къ чтенію уважаемой нами книги Бувье.

Для избѣжанія неудобствъ, проистекающихъ отъ частой измѣнчивости солнечнаго и обыкновеннаго дневнаго свѣта, вполнѣ измѣняющей характеръ эффекта предметовъ, имѣющихся передъ глазами для подражанія имъ на полотнѣ, должно, какъ уже помянуто выше, предпочтительно выбирать мастерскія окнами на сѣверъ. Облаковъ, гонимыхъ вѣтромъ и слѣдующихъ одно за другимъ съ неправильными промежутками, подчасъ достаточно для того, чтобы остановить живописца на половинѣ работы. Въ мастерской, окнами на сѣверъ, куда, кромѣ того, никогда не проникаютъ лучи солнца, сказанныя неудобства не такъ чувствительны,

[1]) Бумагу эту ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ промасливать: масло сообщаетъ ей желтоватый тонъ; кромѣ того, она и безъ помощи масла является довольно прозрачной, когда солнечные лучи пронизываютъ ее.

хотя и здѣсь не всегда можно избавиться отъ вліянія слишкомъ яркихъ и блестящихъ облаковъ или темныхъ и тяжелыхъ тучъ, нѣсколько измѣняющихъ природу вашего освѣщенія. Все это, однако, не только легко перенести, но подчасъ и обратить въ собственную пользу яркое, напр., отраженіе бѣлаго облака, могущее навести васъ на эффектъ свѣта и тѣни, чрезвычайно характеристическій. Чего слѣдуетъ избѣгать, какъ только можно старательнѣе, такъ это отраженій отъ стѣнъ и крышъ домовъ и т. под. находящагося на противоположной сторонѣ улицы; отраженія эти вредятъ успѣху работы, быть можетъ, болѣе, чѣмъ даже самое солнце. Свѣтъ долженъ проникать въ мастерскую сверху, по возможности ближе отъ потолка, для чего окно слѣдуетъ закрывать, начиная снизу почти до половины. Не дурно, да почти и неизбѣжно надо, когда пишутъ портретъ или фигуру съ натуры, чтобы потолокъ находился отъ полу на 9 или 10 футовъ и, если можно, болѣе, потому что самое окно слѣдуетъ закрывать по меньшей мѣрѣ футовъ на пять отъ земли. Свѣтъ въ мастерскую долженъ проходить чрезъ одно отверстіе; остальныя окна, если таковыя имѣются, замаскировываются совершенно. Дневной свѣтъ, падая на предметы сверху, не производитъ, во первыхъ, *двоящихся* тѣней, а во вторыхъ, нѣкоторымъ образомъ, опредѣляетъ для живописца яснѣе и четче свѣта̀ и тѣни на модели, которая въ тоже время не получаетъ отраженій съ дороги или улицы; за эффектомъ, вслѣдствіе этого, удерживается простота и единство, безъ малѣйшей запутанности. Сверхъ того, живая модель и самъ живописецъ, освѣщенные одинаково хорошо съ одной стороны, не будутъ чувствовать утомленія глазъ, какое причиняется этому органу свѣтомъ, идущимъ снизу. Замѣчаніемъ этимъ могутъ воспользоваться не только живописцы, но вообще всѣ особы, занимающіяся деликатными работами, требующими нѣкотораго напряженія зрѣнія.

Бываютъ случаи, когда приходится писать портретъ на фонѣ, составленномъ изъ облаковъ и неба. Рѣшеніе этой задачи возможно; но только здѣсь слѣдуетъ трактовать фонъ и въ особенности голову иначе чѣмъ тогда, когда фонъ образуется стѣною

комнаты или чѣмъ нибудь въ этомъ родѣ; прибавьте къ тому, что художникъ долженъ быть уже достаточно опытенъ въ своемъ искусствѣ, чтобы пріятнымъ образомъ справиться съ головою на фонѣ, составленномъ въ значительной части изъ неба. Для удовлетворительнаго разрѣшенія подобной задачи лучше всего было бы, конечно, помѣститься вмѣстѣ съ моделью подъ открытымъ небомъ, гдѣ не то что въ комнатѣ: потоки свѣта льются на модель со всѣхъ сторонъ почти безразлично, если только она не будетъ поставлена подъ лучи солнца, положеніе не всѣми особами, за исключеніемъ поселянъ, свободно выносимое. Если же, какъ бы умышленно, станутъ избѣгать солнца, эффектъ портрета опредѣлится, вообще, слабо и схватится трудно, потому-что отраженія неба, нападая на фигуру со всѣхъ сторонъ, сильно смягчаютъ тѣни, придавая имъ голубоватость; но и здѣсь эффектъ можетъ выйдти не дуренъ, если выполнить его, какъ должно, что впрочемъ случается по большей части очень рѣдко. Большинство живописцевъ, въ особенности портретныхъ, окружая голову небомъ, въ тоже время придаютъ модели комнатное освѣщеніе, ни мало не измѣняя общаго тона тѣней, результатомъ чего является крайняя нелѣпость, жестоко оскорбляющая опытнаго зрителя, потому-что въ комнатѣ тѣни являются безконечно коричневѣе, чѣмъ на открытомъ воздухѣ. Въ подобныхъ произведеніяхъ, очевидно, не можетъ существовать гармоніи.

Чтобы по мѣрѣ силъ устранить неудобства, проистекающія отъ невозможности переносить, когда требуется, мастерскую подъ открытое небо, можно прибѣгнуть къ слѣдующему. Запасшись прежде всего нѣсколькими обыкновенными холстами шириною въ 3 и длиною отъ 5 до 6 футовъ, приколотите концы ихъ къ палкамъ на подобіе того, какъ къ тому же прикрѣпляются стѣнныя географическія карты. Выпачкайте одинъ или два изъ этихъ холстовъ лазоревою краской на манеръ декораціи, представляющей небо, заволоченное большими, болѣе или менѣе свѣтлыми или золотистыми облаками; другой холстъ вымажьте, подражая небу сѣроватому или темному, и наконецъ, одинъ или два покройте массами зелени, широкою кистью, не вдаваясь ни въ какія по-

дробности и перепутывая все, безъ опредѣленія формъ: главное здѣсь въ томъ, чтобы тоны неба и зелени были нѣжны, убѣгающи и такимъ образомъ могли бы служить для васъ фонами. Вы можете окружать вашу модель нѣкоторыми изъ этихъ холстовъ, что поможетъ намъ судить съ вашего мѣста о томъ, какъ надо *раздѣлывать* фонъ, около головы или фигуры, чтобы эти предметы не казались ни жестки, ни безвкусны. Сами по себѣ сказанные холсты уже являются для васъ пособіемъ при выборѣ тѣхъ или другихъ фоновъ съ варьированными тонами; но вы еще можете увеличивать видоизмѣненія оттѣнковъ, ставя ваши декораціи то прямо передъ свѣтомъ, то наискось къ нему. Съ помощію этого вы будете въ состояніи до безконечности разнообразить темные и свѣтлые тоны фоновъ. Модель же ваша, бывъ подвергнута со многихъ сторонъ отраженіямъ холстовъ, освѣтится почти такъ, какъ на открытомъ воздухѣ.

Если въ мастерской вашей имѣются два окна на одномъ фасадѣ и если, притомъ, простѣнокъ, раздѣляющій ихъ, не болѣе двухъ или двухъ съ половиною футовъ, то изъ такого расположенія вы можете извлечь весьма выгодное освѣщеніе для себя и вашей модели. Прежде всего требуется, чтобы эти два окна помѣщались почти по срединѣ стѣны, безъ чего не будетъ достаточно мѣста позади модели для фона ея. Живописецъ вмѣстѣ с мольбертомъ помѣщается передъ однимъ окномъ, модель передъ другимъ. Для того, чтобы оба свѣта не мѣшали цѣлямъ, предназначеннымъ тому или другому, между двумя окнами, при помощи поворачивающагося, на подобіе дверной половинки, деревяннаго или металлическаго наугольника протягивается занавѣсъ изъ какой нибудь одинаково темной съ обѣихъ сторонъ матеріи. Начиная отъ потолка, занавѣсъ долженъ опускаться почти до пола.

Есть еще превосходный способъ освѣщенія мастерской, предпочитаемый нами всѣмъ прочимъ; но, чтобы воспользоваться имъ, надо или имѣть собственный домъ, или, если его нѣтъ, не побояться довольно значительныхъ издержекъ, не для всякаго артиста по карману, чтобы въ чужомъ домѣ, если мѣстныя условія позволятъ, устроить себѣ мастерскую по желанію. Мѣсто для нея

избирается тотчасъ подъ крышей, въ которой продѣлывается отверстіе; въ отверстіе это вставляется рама со стеклами, похожая на тѣ, какія употребляются въ оранжереяхъ. Черезъ это отверстіе проникаетъ свѣтъ, съ подобнымъ которому ничто не можетъ сравниться. Всѣ предметы, попадая подъ этотъ очаровательный свѣтъ, неутомляющій нисколько зрѣнія ни живописца, ни модели, принимаютъ видъ и характеръ удивительные. Такъ какъ сказанный свѣтъ падаетъ естественно сверху, то этимъ самымъ избавляетъ уже насъ отъ надобности приноравливаться къ нему при помощи занавѣсей и тому подобныхъ подспорій.

Палитра для подмалевыванія тѣла.

Многіе живописцы смѣшиваютъ краски прямо на деревянной палитрѣ, что заставляетъ ихъ всякій разъ очищать на ней мѣсто, необходимое для каждой вновь приготовляемой краски; другіе дѣлаютъ смѣси, и это конечно удобнѣе и лучше, на неполированномъ стеклѣ, о которомъ мы уже говорили однажды, и потомъ, по мѣрѣ приготовленія, переносятъ ихъ оттуда въ приличное мѣсто на палитру; такимъ образомъ средина поля палитры остается свободною и чистою.

Количество краски, выжимаемое изъ каждаго пузырька, должно быть пропорціонально величинѣ предмета, который собираются писать. Для приблизительнаго опредѣленія количества красокъ, необходимаго для той или другой работы, мы предположимъ, что собираются подмалевывать голову вчетверо менѣе противъ натуральной величины. Для головы въ натуральную величину приводимыя ниже количества должны учетвериться.

Части, здѣсь указываемыя, изъ которыхъ каждая

должна равняться горошинѣ, представляютъ относительныя одно къ другому количества красокъ. Такимъ образомъ изъ девяти красокъ, входящихъ въ составъ тоновъ тѣла, бѣлилъ, употребляемыхъ болѣе всѣхъ прочихъ, выжимается изъ пузырька въ болѣе обширной пропорціи.

И такъ, чтобы начать подмалевокъ тѣла, вы должны выжать изъ пузырька, легонько надрѣзавъ его ножикомъ [1]):

12 частей *бѣлилъ*, которыя должны занять мѣсто въ центрѣ вашего стекла, потому что имъ предназначается войдти въ составъ почти всѣхъ смѣсей;

2 части *неаполитанской желтой* помѣстите въ той части стекла, гдѣ будутъ приготовляться смѣси для бѣловатостей въ тѣняхъ;

8 частей *желтой охры;*

4 части *темножелтой охры;*

---

[1]) Большинство живописцевъ имѣютъ привычку прокалывать пузырьки гвоздемъ; но Бувье не одобряетъ этаго способа, говоря, что отсюда проистекаетъ двойное неудобство: оставаясь въ проколотой имъ дыркѣ, желѣзо гвоздя можетъ соединиться химически съ краской и измѣнить ее; даже, еслибъ этого и не случилось, одно его прикосновеніе къ ней подсушиваетъ ее. Бувье предпочитаетъ дѣлать слѣдующее: надрѣзывать брюшко пузырька крестообразно такъ, чтобы длина каждой щелочки была около двухъ линій, что даетъ довольно широкій выходъ для краски при нажимѣ пузырька; кромѣ того, когда вы потомъ поставите послѣдній на брюшко, четыре лоскутика крестообразной прорѣхи сомкнутся совершенно и такимъ образомъ закроютъ внѣшнему воздуху всякій доступъ къ краскѣ. Пузырекъ слѣдуетъ нажимать всегда сверху, поближѣ къ перевязкѣ его, постепенно нисходя къ низу по мѣрѣ убавленія въ немъ краски. Нажимая же безразлично, по немногу отовсюду, переваливаютъ краску ближе къ перевязкѣ, гдѣ до того была уже, можетъ быть, пустота и такимъ образомъ засушиваютъ краску; кромѣ того, при безразличномъ нажиманіи, пузырекъ можетъ грозить разрывомъ.

5 частей *свѣтлокрасной охры;*

3 части *темнокраснокоричневой охры;*

1 часть *голландской киновари;*

4 части *персиковой кости* (или пробковой черной),

2 части *англійской берлинской лазури.*

Вотъ *коренныя* краски, изъ которыхъ вы будете составлять на стеклѣ тоны, перемѣщая ихъ оттуда, по мѣрѣ приготовленія, на верхній край палитры, который избирается преимущественно затѣмъ, чтобы оставить на ней возможно болѣе мѣста въ запасѣ для дальнѣйшаго измѣненія тоновъ, производимаго уже на самой палитрѣ.

Позже, составивъ себѣ уже нѣкоторое понятіе о техникѣ живописи, вы, можетъ быть, начнете слѣдовать другимъ пріемамъ, станете давать мѣста на палитрѣ не болѣе, какъ пяти—шести кореннымъ краскамъ и составлять изъ нихъ тоны кончикомъ кисти, опуская его то въ ту, то въ другую необходимую въ извѣстномъ случаѣ краску; но остановиться на этомъ можно только тогда, когда вы пріобрѣтете уже достаточный навыкъ, дѣлающій все легкимъ. По этой причинѣ мы далеки отъ мысли опускать предъидущія указанія, смотря на нихъ, какъ на неизбѣжныя для начинающихъ заниматься живописью.

Есть еще одна вещь, которую также нельзя оставить здѣсь безъ вниманія, а именно: не должно слишкомъ размазывать по палитрѣ приготовленныя краски. Замѣтьте, что чѣмъ болѣе будутъ онѣ собираемы въ кучки, тѣмъ медленнѣе станутъ просыхать и такимъ образомъ, оставаясь отъ сегодняшней работы, будутъ годиться еще для завтрашней.

О подмалевкѣ.

Желая приступить къ письму картины, живописецъ долженъ предварительно *установить* свою идею на холстѣ. Рисункомъ достигаетъ онъ общей композиціи, придавая въ частности каждой вещи требуемую форму.

Поверхъ рисунка дѣлается подмалевка, указывающая на искомые эффекты и разсыпающая краски, долженствующія одѣть различныя части сочиненія или, по меньшей мѣрѣ, приготовить для нихъ *подкладку*. Наконецъ подмалевка есть то, поверхъ чего оканчиваютъ, прибавляя къ тонкостямъ тона намѣренно противоположные имъ рѣшительные и энергическіе колера. Въ послѣднемъ процессѣ есть нѣчто духовное, простосердечное, самобытное, ложащееся на произведеніе, какъ печать художника разумнаго или генія, нѣчто такое, чего никогда нельзя встрѣтить въ произведеніяхъ дюжинныхъ.

И такъ, само собою понимается, что прежде, чѣмъ вы приступите къ подмалевыванію, черта ваша, проведенная только бѣлымъ мѣломъ, если дѣло касается большой картины, и потомъ пройденная, вывѣренная вами и подчищенная краснымъ карандашемъ, если у васъ холстъ маленькій, должна быть прежде всего вѣрна и правильна.

Для довершенія операціи, о которой мы только что говорили, возьмите кунью кисть (колонковую), которая, обладая упругостію, не имѣетъ способности накладывать краску толсто; обмакивая эту кисть въ краснокоричневую краску, безъ примѣси бѣлилъ, обведите всѣ главныя черты, прибавляя къ краскѣ немного варенаго масла для сообщенія ей большей прозрачности и мягкости.

Обводя черты лица и всѣ тѣ, которыя находятся со стороны свѣта, старайтесь, какъ вы то несомнѣнно дѣлаете, учась рисовать, чтобы черты эти были легки и тонки; тѣ же, которыя будутъ находиться со стороны тѣни, должно, напротивъ, выводить рѣшительнѣе, жирнѣе, мазками широкими, толково положенными, которыя послужатъ намекомъ тѣней, началомъ будущаго эффекта.

Здѣсь мы приостановимся на замѣчаніи, что въ искусствѣ нѣтъ правилъ, отъ которыхъ нельзя было бы уклониться и въ томъ случаѣ, когда отступая отъ нихъ, можно надѣяться сдѣлать лучшее.

Такъ и подмалевка не всегда и не всѣми дѣлается одинаково. Одни подмалевываютъ полною, сочною кистью, достигая потомъ при помощи лессировокъ прозрачности тѣней; другіе подготовляютъ тѣни подмалевки тонами прозрачными, не допуская сюда никакой глухой, корпусной краски. Въ одномъ сочиненіи, приписываемомъ перу Рубенса, рекомендуется писать тѣни легко, въ видѣ затирокъ, безъ содѣйствія со стороны бѣлилъ, которыя повлекли бы сюда за собою сѣроватость и тяжеловатость. Поль Веронезъ писалъ часто по грунту, сдѣланному водяными красками [1]) (en détrempe). Венеціанцы, и въ особен-

---

1) Намъ кажется не лишнимъ познакомить нашихъ читателей съ этимъ интереснымъ способомъ. П. Веронезъ, и за нимъ нѣкоторые другіе, придерживались подмалевыванія водяными красками. Эта смѣшанная манера была переходомъ отъ древнихъ пріемовъ въ живописи къ новѣйшимъ; однако, въ числѣ послѣдователей ея, мы встрѣчаемъ также блестящаго англійскаго колориста Джошуэ-Рейнольдса.—Загрунтовавъ

ности Тиціанъ, часто подмалевывая полной кистью сѣровато, разцвѣчивали подготовку лессировками и потомъ, чтобы придать *тѣльность* живописи, прохо-

приличнымъ образомъ доску или холстъ клеевою замазкой, поверхъ такой подстилки писали красками, разводя ихъ слабоклеевою водою и прибавляя сюда масла или, что было еще лучше, орѣховаго или маковаго молока.—Придерживаясь чисто акварельной манеры, въ такую подмалевку не допускали ни бѣлилъ, ни другихъ глухихъ красокъ.— Для смыванія красокъ употребляли губку, напитанную водою; чтобы при этомъ не растворялась грунтовка, ее приготовляли на такомъ клею, который, разъ просохши, вполнѣ обезпечивалъ ея прочность.—Такимъ веществомъ являлся казеинъ (colle de caséum) *) съ прибавкою масла или сѣменнаго молока. Чтобы грунтовка могла лучше поглощать масла позднѣйшихъ красокъ, клея этого вводили по возможности менѣе.— Для грунтовки употребляли гашеный гипсъ, какъ нерастворимый водою; изнанку холста также смазывали бѣлымъ мѣломъ, разведеннымъ на слабомъ клею. Особы, писавшія клеевыми красками, знаютъ хорошо, съ какою легкостію распространяются эти матеріалы изъ подъ кисти; поэтому подмалевываніе такими красками дѣлается несравненно быстрѣе, чѣмъ масляными; поправки также удобнѣе, потому что имъ не предшествуетъ скобленіе, замѣняемое здѣсь мокрою губкой.—Масло красокъ, ложась на сказанную подготовку, поглощается ею немедленно; вотъ почему клеевую подмалевку должно предварительно прокрыть бѣлымъ, скоро сохнущимъ масломъ, которое въ началѣ, правда, также не способно будетъ устранить всасыванія и будетъ смѣшиваться съ красками грунта, но за то такого масла достаточно для удаленія дальнѣйшихъ поглощеній.—Отъ вжуханій также легко избавляются черезъ протиранія лакомъ, достаточно клейкимъ, того мѣста, которое собираются прописывать. Описанная нами процедура выгодна не только въ отношеніи сбереженія времени, какъ въ дѣлѣ приготовленія холстовъ, такъ и при подмалевываніи; но еще и потому, что она удерживаетъ за красками болѣе блеска, въ то же время менѣе подвергая ихъ опастностямъ измѣненія. И въ самомъ дѣлѣ,—на холстахъ, грунтованныхъ общепринятыми нынѣ способами, масло красокъ, заключенныхъ между грунтомъ и поверхнимъ письмомъ, остается долгое время безъ возможности просохнуть вполнѣ и такимъ образомъ противодѣйствуетъ краскамъ, тогда какъ на клеевомъ грунтѣ излишекъ его проходитъ сквозь холстъ или проникаетъ въ дерево, если пишутъ на деревѣ.

*) Казеинъ—молочное начало.

дили *полуписьмомъ* поверхъ лессировокъ. Говорятъ, что венеціянцы писали на лакахъ, почему, статься можетъ, и почернѣли ихъ произведенія.

Не взирая на всѣ эти различные пріемы въ живописи и, можетъ быть, вслѣдствіе этихъ самыхъ различій, мы все таки должны остановить вниманіе читателя на какомъ нибудь разумномъ, основательномъ методѣ, который могъ-бы твердо направить и облегчить первые шаги начинающаго. Придя на помощь позже, опытность укажетъ ему пути, наиболѣе согласующіеся со способностями, которыми одарила его природа.

Теперь возвратимся къ нашей подмалевкѣ.

Однажды вывѣряя и пройдя черту, тою-же краской, которая служила вамъ для этого, назначьте главныя тѣни тонами прозрачными, необремененными тѣстомъ краски; потомъ, прибавивъ къ первоначальной краскѣ немного *красной охры*, вырисуйте кистью части, находящіяся подъ рѣсницами, между губами, равно какъ и черты обозначающія ротъ, уши, словомъ все, что въ модели вашей покажется вамъ *кровянистымъ*.

Все это будетъ не болѣе, какъ *подготовка* къ дальнѣйшей работѣ, но уже такая, которая способна дать идею объ общемъ эффектѣ, такъ что, когда вамъ придется писать поверхъ ея, вы будете знать лучше, гдѣ наложить свѣтъ и полутѣни и какъ снова, на прежній ладъ, поставить модель.

Покончивъ съ этимъ первымъ трудомъ, возьмите въ лѣвую руку пять или шесть нѣсколько жестковатыхъ (щетинныхъ) кистей; обмакните одну изъ нихъ въ одинъ изъ наиболѣе свѣтлыхъ, приготовленныхъ вами для тѣла, тоновъ, который долженъ быть со-

ставленъ изъ *свѣтложелтой охры* съ прибавкой *красной* (охры) и значительнаго количества *бѣлилъ* и этимъ тономъ проложите густо наиболѣе свѣтлыя части. Тонъ этотъ не долженъ быть, однако, такъ свѣтелъ, какъ видимый вами на оригиналѣ; это—изъ предосторожности, чтобы потомъ, при оканчиваніи, у васъ хватило средствъ дойти до наиболѣе яркихъ свѣтовъ при помощи колера, еще болѣе блестящаго, который можетъ быть наложенъ мазками живыми и лѣпкой болѣе рѣшительной тогда только, когда все остальное въ передаваемомъ вами тѣлѣ будетъ покрыто краской и почти окончено, о чемъ мы скажемъ далѣе, въ своемъ мѣстѣ. Теперь же снова возвратимся къ подмалевкѣ.

По наложеніи *локальныхъ* [1]) свѣтовъ лица кладите подлѣ нихъ другіе, менѣе свѣтлые, но не тусклые тоны, т. е. не такіе, въ которыхъ должна чувствоваться подмѣсь синяго или чернаго. Мало по малу, подвигаясь такимъ образомъ, вы дойдете наконецъ до тоновъ, долженствующихъ заключать въ себѣ легкую подмѣсь синеваточерной краски (*персиковой*, напр., кости). Такъ какъ для подмалевки вами будетъ приготовлено заранѣе съ десятокъ свѣтлыхъ тоновъ и столько-же темныхъ для тѣней, съ постепенностію въ оттѣнкахъ, болѣе или менѣе бѣловатыхъ, желтоватыхъ, розоватыхъ, фіолетовыхъ, зеленоватыхъ, сѣроватыхъ и голубоватыхъ, то вы и кройте ими всю исполняемую вами голову, отправляясь отъ наиболѣе свѣтящейся точки на ней и до-

¹) Т. е. такихъ, которыми выражается общій характеръ цвѣта тѣла.

ходя до точки наиболѣе темной. При этомъ, безъ сомнѣнія, вы должны постоянно сравнивать накладываемые вами тоны съ тѣми, которые представляются вамъ на модели: наложивъ одинъ тонъ не впопадъ, фальшиво, вы произведете разладицу и испортите всю свою работу. Отъ полутѣней вы перейдете къ тѣнямъ, отъ тѣней къ рефлекціямъ, всегда стараясь употреблять тоны, по возможности, вѣрные. Вы должны, однако, держать тоны эти въ нѣсколько *желтоватой гаммѣ, рыжеватожелтой*, хотя бы они и представлялись вамъ на оригиналѣ сѣроватыми; точно такими же они не могутъ быть сдѣланы въ подмалевкѣ, потому что тонкость ихъ получается тогда только, когда для нихъ приготовлена желтоватая подкладка; видъ, имѣемый ими на модели, сообщается имъ на полотнѣ не иначе, какъ при помощи лессировокъ, которыми покрываютъ ихъ при окончаніи. Для красокъ, идущихъ въ тѣни, употребляется вареное масло; для свѣтовъ же и свѣтлыхъ частей масло бѣлое.

Въ операціи, сейчасъ указанной нами и составляющей то, что называется подмалевкой, надо избѣгать слишкомъ частаго возвращенія кисти къ тѣнямъ: въ противномъ случаѣ онѣ не будутъ сохнуть желаемо скоро. Изъ опасенія придать работѣ весьма вредную для общей гармоніи тяжеловатость, надо стараться дѣлать подмалевку по возможности *сразу*, въ особенности же тѣневыя части. Отъ частаго возвращенія кисти къ одному и тому-же мѣсту выростаетъ еще другаго рода неудобство, именно—появленіе на картинѣ *тусклостей*, что происходитъ отъ *вжуханія* (впиванія) краски, сильно мѣшающихъ су-

дить объ эффектѣ, когда приходится приступать къ оканчиванію работы. Если же приключится что либо подобное, вы можете пособить горю *лакомъ ретуше* (vernis à retoucher); средство это всегда помогаетъ, но по возможности должно избѣгать употребленія его.

Рефлекціи находятъ себѣ мѣсто только въ затѣненныхъ частяхъ, если только между небеснымъ свѣтомъ и освѣщенной частью головы не помѣстится какая нибудь цвѣтная матерія, напр., занавѣсь зеленая, красная, желтая и т. под. Заимствуясь цвѣтомъ для себя отъ окружающихъ предметовъ, рефлекціи видоизмѣняются до безконечности; слѣдовательно, не надо забывать, что тоны ихъ должны быть *глуше* тоновъ частей, непосредственно охваченныхъ свѣтомъ неба.

Чтобы, по окончаніи подмалевки, различнымъ тонамъ, расположеннымъ постепенно одинъ подлѣ другаго, *подобно кусочкамъ матерій на картѣ образцовъ*, сообщить требуемый эффектъ, должно слить ихъ одинъ съ другимъ и для того, чтобы заставить исчезнуть рѣзкія границы красокъ, лежащихъ одна возлѣ другой, но одна въ другой не теряющихся, слѣдуетъ, взявъ нѣсколько *мягкихъ* щетинныхъ кистей, обмакивать ихъ то туда, то сюда въ такую изъ смѣшанныхъ на палитрѣ красокъ, которая покажется вамъ наиболѣе приличною для связи одного тона съ другимъ, сосѣднимъ ему. Отъ употребляемыхъ для этой работы кистей требуются волоски, топорщащіеся наверху въ стороны; кистями, заостренными на концахъ, т. е. составленными изъ волосковъ, соединенныхъ между собою плотно и представляющихъ, та-

кимъ образомъ, тѣло твердое, вы можете рисковать нанести вредъ краскамъ вашей подмалевки.

Если между тонами, приготовленными вами на палитрѣ, вы не найдете необходимаго вамъ для предстоящей работы, составляйте его кончикомъ кисти изъ тѣхъ красокъ, которыя вошли уже въ составъ того или другаго изъ тоновъ, долженствующихъ быть теперь слитыми. Для достиженія этого результата начинайте съ верхней части лба или другой какой части передаваемаго вами предмета, но всегда сверху, мало по малу спускаясь кистью и непокидая этаго метода до тѣхъ поръ, покуда не дойдете до низу. Когда всѣ ваши тоны будутъ слиты, возьмите барсуковую кисть и легонько пройдитесь ею по тѣмъ мѣстамъ, гдѣ надо уничтожить маленькіе, съ глянцовитымъ отливцемъ отпечаточки, оставленные въ тѣстѣ краски прошедшею по ней кистью. Здѣсь, когда дѣло идетъ о небольшихъ частяхъ, предпочтительнѣе употребляются *хорьковыя* кисти; барсуковыя-же различныхъ величинъ служатъ преимущественно для картинъ обширныхъ размѣровъ.

Во время сливанія тоновъ надо работать съ легкостію. Достаточно пяти или шести легонькихъ *пересылокъ* кисти туда и сюда по всей работѣ. Подобно барсуковой, хорьковая кисть требуетъ, чтобы ею водили, слѣдуя направленію стушевываемыхъ мускуловъ или формъ вообще. Для полнаго успѣха требуемой отъ барсуковой кисти услуги надобно, чтобы волосокъ ея сберегалъ малѣйшій слѣдъ масляной краски: иначе это послужитъ доказательствомъ, что живопись повреждена гдѣ нибудь.

Мы уже сказали о томъ, что, для обезпеченія

успѣха вторичнаго густаго прописыванія, надо держать наиболѣе свѣтящіяся части яркихъ свѣтовъ менѣе блестящими; минута для наложенія *бликовъ* наступаетъ только по окончаніи подмалевки. Выбравъ для этаго щетинную кисть, величина которой была бы пропорціональна величинѣ выполняемаго вами предмета, зачерпните изъ вашихъ тоновъ такой, который долженъ, по вашему мнѣнію, прибавить болѣе яркости свѣтамъ, уже наложеннымъ вами. При наложеніи этихъ новыхъ мазковъ требуется, чтобы подкладка имѣла уже достаточно затвердѣлости: только это обстоятельство можетъ уберечь свѣжесть за тономъ, который вы собираетесь наложить.

Лобъ съ его широкими бликами, носъ, скулы, ротъ, подбородокъ, уши, все это — части, вызывающія свѣтовые удары; но, не смотря на перечисленіе этихъ вещей, сдѣланное нами въ такомъ порядкѣ, не слѣдуетъ думать, что всѣ эти удары могутъ быть выполняемы однимъ тономъ; — далеко нѣтъ: удары эти должны находиться всегда въ полной гармоніи съ готовою уже работой; одни изъ нихъ могутъ быть болѣе розоватыми, другіе зеленоватыми или желтоватыми и т. д., смотря по мѣсту, гдѣ имъ слѣдуетъ помѣститься. Словомъ, чтобы не становиться въ противорѣчіе съ природой, они должны заключать въ себѣ свойства тона тѣхъ свѣтовыхъ частей, наибольшій блескъ которыхъ выражаютъ.

Вездѣ, гдѣ то потребуется отъ работы вашей, какъ напр., въ глазахъ, зрачкѣ, вѣкахъ, отверстіи рта, словомъ вездѣ, гдѣ углубленія покажутся вамъ глухими, непрозрачными, дѣлайте нѣсколько сильныхъ ударовъ, окрашивая ихъ скорѣе горячими, чѣмъ сѣроватыми или холодными тонами.

Глазной бѣлокъ не слѣдуетъ писать слишкомъ бѣло; — локальный тонъ его, никогда не бывающій чисто бѣлымъ, отличается вообще или желтоватостію, или синеватостію; кромѣ того, рѣсницы и вѣки, отбрасывая на бѣлокъ тѣнь, держатъ его въ полутѣни, да и самъ по себѣ бѣлокъ, подобно всѣмъ тѣламъ округлымъ, не можетъ быть освобожденъ отъ воспринятія тѣни.

Должно заботиться также, чтобы бликъ на зрачкѣ не былъ ни слишкомъ бѣлъ, ни слишкомъ обширенъ; лучшій способъ для подражанія въ этомъ природѣ состоитъ въ томъ, чтобы, скопировавъ ее сначала въ сѣроватомъ тонѣ, ретушировать потомъ съ помощію маленькихъ блестящихъ точечекъ. Этимъ путемъ, не навязывая изображаемому вами взгляду тяжеловатости, не отнимая у него оконченности, вы сообщите болѣе живости.

Черта, обозначающая вѣки, должна быть лишена всякой жесткости и потому надо выводить ее тонами нѣжными, полузатемненными, которые, смягчая ее, могли бы придать ей видъ бархатистый.

Тоже самое въ отношеніи нѣкоторыхъ очертаній лица, которыя должны обозначаться разбивающимися кровянистыми мазками, мягкими, нѣжными и *почти* сливающимися, но не выдѣляющимися жестко и сухо. Говоря, что эти ретуши должны *почти* сливаться, мы подразумѣваемъ, что такими онѣ должны *казаться* только; на самомъ же дѣлѣ, изъ опасенія ослабить и лишить ихъ естественности, сливать ихъ вовсе не надо. Напротивъ, онѣ должны быть устанавливаемы рѣшительною кистью сразу, такъ, чтобы потомъ не возвращаться къ нимъ вторично; только при по-

средничествѣ вѣрно употребленнаго для нихъ тона, но не иначе, должны онѣ казаться сливающимися.

Все, что вы дѣлали для подмалевки тѣла, дѣлайте и относительно аксессуаровъ, тѣмъ же самымъ путемъ приготовляя бѣлье, драпировки, фоны, волосы портрета. Притомъ, надобно стараться края всѣхъ подмалеванныхъ предметовъ, граничащіе съ тѣломъ, соединять съ нимъ мягко, такъ, чтобы оно не дѣлилось рѣзко, жестко отъ окружающихъ его частей. Для такихъ смягчающихъ притушевываній употребляются хорьковыя кисти,—какъ мы указывали выше.

Такъ какъ мы уже имѣли случай говорить о фонахъ, то здѣсь о нихъ, въ отношеніи къ портрету, прибавимъ только слѣдующее: они должны быть составляемы такимъ образомъ, чтобы главный сюжетъ постоянно выигрывалъ и выдѣлялся; вообще они дѣлаются сѣроватыми, фіолетоватыми или зеленоватыми, но всегда въ тонѣ гармоническомъ и по возможности прозрачно.

О мазкѣ и объ управленіи кистью.

Желающій навыкнуть въ письмѣ масляными красками не безъ пользы можетъ заняться сначала упражненіями на грунтованной бумагѣ и потомъ уже перейти къ холстамъ, доскамъ и картонамъ.

Манера держать въ рукѣ коротко или длинно круглую кисть или лопатку; наклонъ, придаваемый этимъ инструментамъ; движеніе болѣе или менѣе быстрое, сообщаемое имъ съ большею или меньшею правильностію въ томъ или другомъ направленіи;

эффекты мазковъ, то гладкихъ, то зерновидныхъ, то штриховатыхъ или пунктирныхъ, то блестящихъ или матовыхъ; большая или меньшая густота, сочность мазка и т. д.; смѣшиваніе двухъ, трехъ красокъ вмѣстѣ; результаты, добываемые накладываніемъ красокъ прозрачныхъ на глухія — словомъ, все, что составляетъ механическую сторону труда, для художника есть предметъ ежедневнаго изученія. Надо самому упражняться много, вѣрно копировать хорошія модели, видѣть и разсматривать множество картинъ, какъ древнихъ, такъ и новѣйшихъ мастеровъ и затѣмъ взять на себя трудъ тѣми же средствами добиться тѣхъ же результатовъ. Навыкъ, долгія наблюденія и собственные многочисленные опыты дадутъ возможность проникнуть въ тайны исполненія.

Не худо будетъ, если вы займетесь изслѣдованіемъ того, какимъ образомъ различными путями можно достигать полнѣйшаго подражанія одному и тому же тону.

Должно избѣгать крыть небо слишкомъ тяжело; лучше писать его гладко, скользяще, кладя мазки гуще *только въ свѣтахъ облаковъ*. Спокойныя воды слѣдуетъ писать тоже гладко, ровно, не забирая кистью много краски и мазками горизонтальными, смягчаемыми потомъ барсуковою кистью. Въ листвѣ деревьевъ преимущественно гуще пишутъ наиболѣе освѣщенныя детали, которыя по положенію своему должны имѣть болѣе рельефа на верхушкахъ вѣтвистыхъ массъ. Свѣта на человѣческой фигурѣ пишутъ сильно густо, постепенно утоняя тѣсто краски въ полутѣняхъ, по направленію къ контуру, и легко проходя послѣдній *флейцомъ* около фона.

Фонъ, на которомъ раздѣлывается рельефный предметъ, долженъ быть всегда исполняемъ гладко, въ *однообразномъ* родѣ, то *тычками*, причемъ держатъ кисть (барсуковую) почти перпендикулярно къ картинѣ, то мазками параллельными. Вопросъ о мазкѣ и его свойствахъ есть дѣло весьма важное; отъ того, какъ положенъ мазокъ, зависитъ многое. Убѣдиться въ этомъ не трудно. Написавъ для пробы одною и тою же краской, напр. бѣлилами, нѣсколько квадратовъ мазками, параллельными на разный ладъ, можно увидѣть, что бѣлизна этихъ различныхъ квадратовъ будетъ воспринимать свѣтъ не одинаковымъ образомъ. Квадраты, сколоченные тычками кисти, плотные, наложенные густо, правильно, будутъ казаться болѣе бѣло-матовыми; мазки, ложащіеся горизонтально, мазки, идущіе наискось или вертикально, — все это представится глазу въ видоизмѣненіяхъ, проанализировать которыя весьма не безполезно. Замѣтьте себѣ, что, чѣмъ лучше берется кистью краска, чѣмъ удовлетворительнѣе кроетъ она грунтовку, тѣмъ менѣе слѣдуетъ разбавлять ее масломъ и что не всегда также возможно первымъ письмомъ придать достаточно *тѣла* работѣ; иногда приходится достигать этого только въ нѣсколько пріемовъ, давая каждому изъ нихъ хорошо просохнуть.

При передачѣ тѣлъ *блестящихъ* къ краскѣ прибавляется масла болѣе, чѣмъ при письмѣ тѣлъ матовыхъ; яркіе свѣта, удары свѣта накладываются толще, жизненнѣе, какъ то можно видѣть на картинахъ Фламандцевъ, когда мѣсто дѣйствія избирается внутри зданій. Во всякомъ случаѣ, для *густыхъ свѣтовыхъ ударовъ* требуются подкладки, *хорошо просохшія*.

О томъ, что необходимо дѣлать до начала вторичнаго прописыванія подмалевки.

Передъ вторичнымъ прописываніемъ подмалевки, для оканчиванія работы, надо удостовѣриться, достаточно ли хорошо просохли краски [1]); если достаточно, то возьмите *скребокъ*, т. е. тонкій, обоюдоострый, съ закругленными лезвеями ножичекъ, помня притомъ, что, соскабливая имъ только особенно выдающіяся неровности красокъ на вашей живописи, рукоятку его должно держать, какъ можно ближе наклоняя къ поверхности холста. Операція скобленія неизбѣжна, потому что безъ помощи ея, при вторич-

---

[1]) На третій день лѣтомъ, на восьмой или десятый зимою, вы можете легонько и съ предосторожностями пощупать кончикомъ пальца вашу картину, чтобы увѣриться, не пачкаютъ ли краски; если пачкаютъ, вы наклоняете картину такимъ образомъ, чтобы сильный дневной свѣтъ охватывалъ ее отвѣсно; это ускоритъ просыханіе красокъ и устранитъ отъ нихъ насѣданіе пыли. Извѣстно, что краска можетъ считаться высохшею, когда, при легкомъ скобленіи пальцемъ, она, не сдираясь лентами плотными и гибкими, отстаетъ въ видѣ пыли. Не смотря на все это, остерегайтесь обмануться. Болѣе всего притрогивайте и испытывайте внимательно кончикомъ пальца тѣ мѣста, гдѣ разлиты вами коричневыя и вообще темныя краски. Если здѣсь сухо, можно расчитывать навѣрняка, что сухо и все остальное. Предупреждаемъ также, что вездѣ, гдѣ обязаны бываютъ прибавлять много вареннаго масла, краска можетъ показаться съ виду просохшей, но не будетъ превращаться въ порошокъ при скобленіи ногтемъ, потому что пѣночка, образующаяся на поверхности ея, сильно ослабляя улетучиваніе масла, удерживаетъ нижній слой краски очень свѣжимъ. Если вамъ не придется прописывать еще разъ поверхъ такой краски, обст оятельство это не послужитъ для васъ большою помѣхой. Иначе полной просушки такой краски пришлось бы ждать вамъ годы и годы; вотъ почему вареное масло должно вводить только въ такія краски, которыя безъ содѣйствія его дѣйствительно не могутъ сохнуть или сохнутъ крайне медленно.

номъ прописываніи, новыя краски непремѣнно будутъ *цѣпляться* за неровности и шероховатости старыхъ. Чтобы лучше разглядѣть эти неровности, возьмите вашъ холстъ и наклоните его къ возможно сильному свѣту такимъ образомъ, чтобы лучи ударяли на нихъ съ боку.

Вторая операція, приводящая къ наиболѣе счастливымъ результатамъ, состоитъ въ промываніи подмалевки при помощи сильно напитанной водою губки, которая не особенно трется о живопись и снимаетъ оттуда всѣ постороннія, какъ-нибудь приставшія тѣла, какъ напр., пушинки, пылинки и проч. Можно также ставить живопись подъ *кранъ*, держа холстъ наклонно и остерегаясь смачивать подрамочникъ и изнанку холста. Покончивъ съ этими вещами и совершенно освободивъ живопись отъ воды, вы получите возможность продолжать работу съ несравненно большею легкостію.

Замѣтьте также, что для окончательнаго освобожденія живописи отъ слѣдовъ воды должно прибѣгать не къ тряпкамъ, полотенцамъ и т. п., но легонько отирать поверхность холста *трутомъ* (amadou) и затѣмъ выставлять на открытый воздухъ или на солнце или даже передъ яркимъ пламенемъ, держа холстъ въ послѣднемъ случаѣ подалѣе отъ сильнаго жара и не прямо передъ огнемъ, а нѣсколько наискось.

Составъ палитры для письма поверхъ подмалевки.

Чтобы вы могли судить о выборѣ пропорцій для красокъ, составляющихъ эту палитру, мы поступимъ

такъ-же, какъ уже сдѣлали однажды, говоря о краскахъ подмалевки, и въ то же время укажемъ количество частей, необходимое для соединенія однихъ колеровъ съ другими; такимъ образомъ, вы увидите впослѣдствіи, *сколько* каждая изъ этихъ красокъ можетъ доставить для смѣси, въ которой должна будетъ принять участіе.

Серебристыхъ бѣлилъ (blanc d'argent, blanc de Cremnitz) 12 частей.

Свинцовыхъ бѣлилъ (blanc de plomb) 4 части.

Неаполитанской желтой (jaune de Naples) 2 части.

Свѣтло-желтой охры (ocre jaune clair) 8 частей.

Темножелтой охры (ocre de ru) 4 части.

Свѣтлаго хрома (chrome clair) 4 части.

Темнаго хрома (chrome foncé) 3 части.

Свѣтлокрасной охры (ocre rouge clair) 4 части

Темнокрасной охры (ocre rouge brun) 3 части.

Киновари (cinabre) 1 часть.

Розоваго лака (laque rose) 3 части.

Темнаго лака (laque foncée) 3 части.

Жженаго лака (laque brulée) 2 части.

Жженой терръ-де-Сьенни (terre de Sienne brulée) 1 часть.

Ультрамарина (Outremer) 8 частей.

Кобальта (cobalt) 1 часть.

Синеватой черной (можетъ быть персиковая кость, кофейная черная и т. д.) 2 части.

Слоновой кости (noir d'ivoire) 2 части.

Напомнимъ опять, что каждая часть величиною должна равняться *горошинѣ*.

Мы не станемъ повторять здѣсь всего того, о чемъ имѣли уже случай говорить прежде; скажемъ только что, по мѣрѣ пріобрѣтенія навыка обращаться съ

*

красками, смѣшиванiе ихъ будетъ становиться для васъ съ каждымъ днемъ легче и легче; напомнимъ еще, что все, что глаза наши могутъ видѣть наиболѣе блестящаго и таинственнаго въ природѣ, составляется только изъ трехъ цвѣтовъ: *краснаго, желтаго* и *синяго*, отъ которыхъ происходятъ всѣ остальные. Къ этимъ тремъ живописцу необходимо прибавить бѣлый, помогающiй при передачѣ свѣтовъ, и черный, употребляемый для мѣстъ темныхъ. Зеленый, оранжевый, фiолетовый составляются изъ краснаго, синяго и желтаго; вотъ всѣ средства, которыми, ослабляя или усиливая ихъ, можно передать всевозможные оттѣнки видимаго нами. Конечно, благодаря химiи, въ настоящее время мы въ состоянiи распоряжаться великолѣпными красномалиновыми тонами, какихъ не могли бы доставить намъ ни киновари, ни вермильоны; но только время и опытность научатъ насъ, въ какихъ обстоятельствахъ можно лучше, съ большею выгодою пользоваться тѣми или другими.

О прописыванiи подмалевки и объ оканчиванiи начатой работы.

Приступая къ оканчиванiю глазъ и всего ихъ окружающаго, вы должны вооружиться особеннымъ вниманiемъ, потому что въ этой именно части физiономiи лежатъ главныя условiя сходства и жизни. Всѣ тоны около глазъ отличаются замѣчательною тонкостiю, что происходитъ отъ чрезвычайной прозрачности кожи въ этомъ мѣстѣ. Вены, артерiи и проч., сквозя здѣсь изъ подъ кожи, позволяютъ различать

тоны розовые, фiолетовые или синеватые. Сначала надо приготовить части тѣла, видимыя изъ подъ волосъ и, слѣдовательно, находящiяся болѣе или менѣе въ тѣни. Для подготовки здѣсь берется очень немного краски, затѣмъ, чтобы поверхъ ея можно было писать брови, предварительно, разумѣется, хорошо изучаемыя, для передачи ихъ въ той именно формѣ, которую придала имъ природа или оригиналъ вашъ, съ нея написанный. Постоянно избѣгайте придавать имъ жесткость въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онѣ соединяются съ тѣломъ; совершенно наоборотъ, надобно, чтобы волоски, составляющiе брови, какъ это бываетъ въ натурѣ, легко терялись вь гармоническомъ полутонѣ. Остерегайтесь также входить въ слишкомъ большiя подробности, выдѣлывая волосокъ къ волоску, какъ здѣсь, такъ и въ рѣсницахъ: поступая иначе, вы рискуете сообщить этимъ предметамъ то, что художниками называется *сухостiю*, почитаемою однимъ изъ ужаснѣйшихъ недостатковъ въ живописи. Исключенiе, въ извѣстной степени, дѣлается для сѣдыхъ старческихъ головъ, гдѣ въ бровяхъ слѣдуетъ постараться сдѣлать нѣсколько волосковъ побѣлѣе и подлиннѣе, что въ живописи прибавляетъ правды къ портрету; чтобы приличнѣй передать это, надо дѣйствовать поднятою рукою, легко и свободно. Для бровей не прибѣгайте къ кассельской землѣ (terre de Cassel), но, составляя необходимый тонъ для нихъ кистью, смѣшивайте желтую и красную охры съ черною краской; сдѣлавъ потомъ, если будетъ, нужно третью ретушь при помощи лессированiя нѣкоторыхъ частей сильно коричневымъ тономъ, вы придадите имъ болѣе коричневатости. Для бровей бѣлокурыхъ и каш-

тановыхъ употребляйте тотъ же тонъ, сообщая ему необходимые оттѣнки усиленіемъ или ослабленіемъ участія въ немъ желтой краски. Во избѣжаніе жесткости и сухости, рѣсницы должны быть сопровождаемы также тонами гармоническими.

Не должно пренебрегать выписываніемъ толщины вѣкъ, находящихся подъ рѣсницами и особенно проглядывающихъ черезъ внѣшніе углы глазъ. Находящимся на противоположной сторонѣ, около носа, слезоточникамъ не слѣдуетъ придавать грубаго тона, но писать слегка указываемымъ лиловаторозовымъ. Должно избѣгать преувеличеній въ фіолетоватомъ тонѣ, отличающемъ верхнее вѣко. Глазной бѣлокъ, какъ уже говорили мы, не долженъ имѣть тона жесткаго; старайтесь придавать этому тѣлу ту блестящую влажность, которая сообщаетъ ему столько очарованія въ природѣ.

Во всякомъ случаѣ, природа есть тотъ учитель, который способенъ преподать вамъ наилучшіе уроки. Чтобы дойти до возможно полной передачи того, что она вамъ показываетъ, вы не должны класть ни одного свѣтлаго тона, не сравнивъ его предварительно съ тономъ наиболѣе блестящимъ на вашей модели и не спросивъ у себя, на сколько тотъ, который вы собираетесь положить, долженъ быть слабѣе самаго блестящаго. Относительно тоновъ сильныхъ слѣдуетъ поступать точно также. Однимъ словомъ, *смотрите и сравнивайте: въ этомъ заключается все.*

Такимъ же образомъ поступайте и съ тонами тѣла, наималѣйшіе оттѣнки которыхъ, во избѣжаніе разладицы и дисгармоніи между ними, должны слѣдовать одинъ за другимъ въ приличной постепенности.

Лессировки, требующіяся при оканчиваніи, дѣлаются красками прозрачными, каковы: *земли*, *лаки* и *синія* краски. Лессированіе легкихъ матерій, отдѣляющихся отъ фоновъ, должно быть дѣлаемо по совершенномъ окончаніи послѣднихъ; для этого употребляются прозрачные, легкіе сѣрые и синіе тоны; свѣта же получаются здѣсь при помощи *цинковыхъ* бѣлилъ съ легонькою подмѣсью охры.

Для пріобрѣтенія легкости въ волосахъ, контуры ихъ слѣдуетъ оканчивать также по совершенно готовому фону.

Когда дойдете до зрачковъ, старайтесь выводить ихъ круглѣе, не забывая, впрочемъ, подчиняться правиламъ линейной перспективы, такъ какъ, смотря потому, съ какой точки смотрите вы на модель вашу, видъ зрачковъ пріобрѣтаетъ бо̀льшую или меньшую степень *овальности*. Во избѣжаніе же того, чтобы зрачки не слишкомъ вырѣзывались на глазномъ бѣлкѣ, надобно смягчать границу между нимъ и ими сѣровато-синеватымъ тономъ.

Ко всему, что мы уже имѣли случай говорить относительно фоновъ, здѣсь должно прибавить слѣдующее. Избѣгайте окружать голову синевою неба, которая своею чистотою всегда можетъ вредно противодѣйствовать тонамъ тѣла, какъ бы свѣжи они ни были. Если-жъ вы непремѣнно станете склоняться къ тому, чтобы расположить дѣлаемый вами портретъ на фонѣ неба, то держитесь здѣсь тоновъ сѣроватыхъ, облачныхъ, только кое гдѣ допуская просвѣчивать небольшія частицы голубаго и по возможности удаляя ихъ отъ головы. При всемъ томъ мы обязаны предупредить, что фоны, такимъ образомъ

составляемые, представляютъ большія затрудненія для живописца въ отношеніи соглашенія различныхъ частей ихъ съ различными частями одѣянія. Вообще для портрета, въ который вы вводите краски яркія, блестящія, фонъ въ глухомъ тонѣ выгоднѣе, потому что отъ такого тона онѣ всегда выигрываютъ и, что еще лучше, такой фонъ успокоиваетъ глаза. Напротивъ того, тѣло блѣдное, одежды черныя съ нѣсколькими кусками тамъ и здѣсь проглядывающаго бѣлья, для уничтоженія своего монотоннаго вида, требуютъ фона, богатаго красками.

Когда начнете прописываніе тѣла, поступайте снова точно такъ-же, какъ дѣлали во время подмалевыванія, сряду нападая на болѣе свѣтлое, но всегда сберегая для себя возможность вернуться туда съ еще болѣе яркими, *хрустящими на зубахъ* свѣтами, по выраженію французскихъ художниковъ, затѣмъ смѣшивайте, постепенно усиливая тоны, и накладывайте ихъ съ удвоеннымъ вниманіемъ, чтобы, разъ добившись возможно полной въ нихъ правды, уже не имѣть надобности возвращаться къ нимъ болѣе.

Припомните себѣ, что прежде всего надо отправляться ото лба и въ тоже время, чтобы все сливалось нѣжно, писать прилегающіе къ нему волосы, равно какъ и всѣ сосѣдніе съ контурами тѣла предметы.

Установивъ массы свѣта съ ихъ постепенно стями переходите къ полутѣнямъ, обозначеннымъ вами въ подмалевкѣ, болѣе или менѣе въ разбивку, тонами рыжеватыми, фіолетоватыми, синеватыми и проч. Такимъ образомъ проходите далѣе и далѣе, ближе и

ближе къ полутѣнямъ, болѣе сильнымъ, чтобы отсюда перейти въ тѣни и рефлекціи.

Накладывайте краски одну подлѣ другой свободно, такъ, чтобы онѣ представлялись глазу чѣмъ-то въ родѣ мозаики. Если-жъ вмѣсто этого вы начнете тотчасъ же смѣшивать одни тоны съ другими, *размазывая* ихъ по подмалевкѣ, вы можете сбить ихъ, спутать и, разъ навязавъ труду вашему *сухость*, вы увидите въ немъ совершенно противоположное тому, что видѣли прежде. Озаботьтесь также накладывать краски слоемъ не толстымъ, чтобы потомъ имѣть средства легче возвращаться къ тонамъ, которыми вы по чему либо останетесь не совсѣмъ довольны.

Быть можетъ, вы подумаете, что довольно безполезно дважды возвращаться къ одной и той же живописи; но за насъ въ этомъ случаѣ отвѣтитъ вамъ личная ваша опытность. Конечно, можно, пожалуй, писать *сразу*; но для этого надо много учиться и запастись большою практикой. Люди, отваживающіеся писать такимъ образомъ, отличаются, вообще, несомнѣннымъ дарованіемъ. Потомъ, скажемъ также, что картины, писанныя *сразу*, весьма наклонны измѣняться въ краскахъ, въ особенности въ свѣтовыхъ частяхъ, которыя, не бывъ довольно *напитаны* ими, съ теченіемъ времени дѣлаются *ложнопрозрачными* и тѣмъ разрушаютъ весь эффектъ цѣлаго.

Если голова, которую вы пишете, не можетъ быть исполнена въ одинъ присѣстъ (сеансъ), не бросайте работы вашей на срединѣ свѣтовыхъ частей, но доводите краски до тѣней или по меньшей мѣрѣ до полутѣней, разстилая ихъ здѣсь тонко, какъ бы притирая тамъ, гдѣ вы принуждены были

остановиться. Затѣмъ, чтобы краски ваши не высохли до завтра, поставьте картину въ какое нибудь прохладное мѣсто, безопасное отъ пыли. Можно еще, если окажется удобнымъ, помѣщать картину въ блюдо, наполненное водою, но такъ, чтобы холстъ углами своими опирался на борта его. Этимъ послѣднимъ способомъ свѣжесть краски сберегается весьма удовлетворительно.

О наиболѣе употребительныхъ соединеніяхъ красокъ.

Начинающимъ знакомство съ техническою стороною живописи невозможно предложить такія правила, которыхъ слѣдовало бы держаться безусловно, никогда не отступая отъ нихъ. Съ такими правилами можно встрѣтиться только въ наукахъ точныхъ; вездѣ же, гдѣ дѣло касается не только искусства, но даже самаго изученія языковъ, наряду съ правилами стоятъ и многочисленныя исключенія изъ нихъ. Однако, указанія, помѣщаемыя нами ниже и находящія себѣ мѣсто во всѣхъ почти руководствахъ къ живописи масляными красками, въ *общихъ* случаяхъ должны служить необходимо; уже отъ самаго учащагося будетъ зависѣть сообщить всему этому приличныя для частныхъ случаевъ видоизмѣненія.

Свѣтлые, желтоватые тоны тѣла составляются изъ охры и бѣлилъ, съ крошечною подмѣсью киновари.

Въ тонахъ красныхъ употребляютъ краски жженыя; если дѣло коснется тоновъ тѣла весьма цвѣтныхъ, то прибавляютъ немного лакъ-гаранса.

Дойдя до полутѣней, свѣтовые тоны, которыми уже пользовались, смѣшиваютъ съ охрами, землями и ультрамариномъ.

Для рефлекцій служатъ тѣ же самыя краски, но съ прибавленіемъ тона предмета отражающаго; передавая тѣни, возвращаются къ колерамъ, которыми пользовались для полутѣней.

Слѣдующіе колера почти неизмѣняемо составляются изъ ниже указываемыхъ соединеній.

Бѣлое. — Тѣни бѣлыхъ матерій или драпировокъ дѣлаютъ бѣлилами, прусскою коричневой и ультрамариномъ и видоизмѣняютъ охрами; свѣтлыя части— бѣлилами и охрами съ нѣкоторою прибавкою лака; полутѣни пишутся колерами, служащими для тѣней, но съ присоединеніемъ порядочной дозы кобальта или ультрамарина. Послѣдній мы вездѣ предпочитаемъ первому. Для рефлекцій — тоны тѣней и свѣта, измѣняемые цвѣтомъ предмета отражающаго.

Синее. Тѣни синяго дѣлаются при помощи берлинской лазури, жженой терръ-де-Сьенни, крошечки лака и *бѣлилъ*, смотря по большей или меньшей яркости желаемаго тона; въ свѣтлыя части идутъ бѣлила, ультрамаринъ, берлинская лазурь и немножечко лака; для полутѣней употребляютъ краски тѣней, прибавляя къ нимъ бѣлила и нѣсколько большее количество лака; для рефлекцій—охру и бѣлила, видоизмѣняемыя колеромъ отражающаго предмета; свѣта пишутся тѣми же тонами, которые употребляются въ свѣтлыхъ частяхъ вообще, только сюда вводится *поменѣе* лака.

Розовое. Тѣни розоваго составляются изъ лаковъ и небольшаго количества *прусской-коричневой*, свѣт-

лыя части изъ бѣлилъ, лаковъ и крошечки желтой охры; рефлекціи—изъ тѣхъ же колеровъ съ преобладаніемъ желтаго и колера предмета отражающаго.

Фіолетовое. Для тѣней его смѣшиваются прусская коричневая, синія и лаки. Въ свѣта входятъ бѣлила и лаки, въ полутѣни — тѣже колера; въ рефлекціи тѣже, но съ добавленіемъ бездѣлицы охры; въ свѣта—лаки, ультрамаринъ и бѣлила.

Красное. Здѣсь въ тѣни входятъ жженая терръ-де-Сьеннь, слоновая кость и лаки; въ свѣтлыя части — вермильонъ и немного лаку, въ полутѣни и рефлекціи—лаки и киноварь; въ свѣта — вермильонъ, въ смѣси съ небольшимъ количествомъ лака и бѣлилъ.

Желтое. Тѣни его составляются изъ прусской коричневой и терръ-де-Сьенней. Свѣтлыя части изъ смѣси желтой охры съ бѣлилами; полутѣни и рефлекціи изъ того-же, но съ присоединеніемъ крошечки браунрота (корничнево-красной) и небольшаго количества жженой Сіенни; свѣта — изъ бѣлилъ и охры.

Коричневое. Коричневый цвѣтъ составляется изъ *прусской - коричневой*, черной краски, браунрота и жженой Сіенни; свѣтлыя части изъ того же, только съ прибавленіемъ къ нему бѣлилъ; полутѣни и рефлекціи — изъ тѣхъ же матеріаловъ съ небольшею придачею желтой или темной охры; свѣта — изъ тона уже употребленнаго для свѣтлыхъ частей.

Зеленое. Въ составъ тѣней его входятъ: прусская-коричневая, желтыя и синія краски, для свѣтовъ смѣшиваются синія, наиболѣе блестящія желтыя краски и иногда немного бѣлилъ; если потребуется свѣтлозеленое, то для рефлекцій и полутѣней употребляются только свѣтлыя синія и желтыя краски.

Черное. Тѣни его дѣлаются изъ прусской коричневой и черной краски съ прибавкой лака; свѣтлыя части изъ тѣхъ же колеровъ съ присоединеніемъ синяго; полутѣни и рефлекціи составляются изъ того же, съ прибавкою бѣлилъ, свѣтложелтой и коричневой; для свѣтовъ смѣшиваютъ бѣлила и синюю, черную и лакъ.

Что до лессировокъ, то мы уже говорили, что ихъ накладываютъ при оканчиваніи, употребляя для нихъ краски прозрачныя, каковы земли, лаки и синія краски.

О пейзажѣ и морскихъ видахъ.

Все, что говорили мы на счетъ предметовъ, необходимыхъ для живописи, одинаково относится, какъ къ портрету и жанру, такъ и къ пейзажу; поэтому, имѣющихъ надобность въ совѣтахъ на счетъ выбора холстовъ, картоновъ, бумаги, кистей и прочаго, мы приглашаемъ заглянуть въ первыя страницы этого руководства.

Здѣсь же мы будемъ вести рѣчь о тѣхъ только пріемахъ, которые нѣсколько разнятся отъ употребляемыхъ для фигуры и жанра.

Пейзажъ, дѣлаютъ-ли его прямо съ натуры или копируютъ съ картины, должно всегда начинать съ подмалевыванія небесъ и фоновъ. Безполезно, кажется намъ, говорить здѣсь о томъ, что до приступа къ подмалевкѣ, слѣдуетъ, руководясь правилами ли-

нейной перспективы, сначала — тщательно нарисовать мѣстность, видъ которой желаютъ воспроизвести красками.

Небеса и дали, также большія пространства неподвижныхъ и тихихъ водъ должны быть всегда подготовляемы чистымъ ультрамариномъ безъ подмѣшиванія черныхъ красокъ: иначе нельзя будетъ добиться тона, тонкаго и убѣгающаго, какимъ онъ долженъ являться въ этихъ случаяхъ.

Приступая къ письму всѣхъ этихъ вещей, заготовьте на палитрѣ вашей доброе количество тоновъ, составленныхъ изъ ультрамарина и бѣлилъ, начиная съ оттѣнка довольно глубокаго и кончая почти-что синебѣлымъ. Небо, имѣя видъ свода, начинающагося надъ головою нашею и оканчивающагося у горизонта никогда не должно быть представляемо одинаково голубымъ повсюду: верхняя часть свода, какъ наиболѣе удаленная отъ паровъ, поднимающихся съ земли, всегда должна казаться намъ болѣе голубою, чѣмъ нижняя; но этотъ постепенный переходъ долженъ дѣлаться нечувствительнымъ образомъ. Для достиженія этого употребляютъ постепенно ослабляющіеся тоны, наиболѣе глубокому изъ нихъ давая мѣсто въ углу картины, противоположномъ солнцу. Тоны эти должны быть накладываемы на холстъ полосами, болѣе или менѣе косыми, болѣе и болѣе блѣднѣющими, по мѣрѣ приближенія къ тонамъ горизонта, въ которыхъ они должны затеряться. Чтобы весь этотъ процессъ постепеннаго перехода отъ темноголубаго къ блѣдноголубому и затѣмъ къ тонамъ горизонта не производилъ впечатлѣнія чего-то въ родѣ заданнаго урока, надобно постоянно наблю-

дать, чтобы каждыя изъ двухъ смежныхъ полосъ были *вездѣ одинаковы по силѣ, но въ то-же время весьма различны по тону.*

Относительно оттѣнковъ тоны горизонта отличаются большимъ разнообразіемъ: бываютъ красные бѣловатые, зеленоватые и т. д.; тоны, образующіе подножіе яснаго неба, равняются самымъ свѣтлымъ тонамъ тѣла.

При выполненіи неба, вы должны класть на холстъ готовую краску, не прибавляя къ ней масла, большою щетинною кистью, богатою волосами и щедро напитанною краской, не вытягивая послѣднюю нитями или большими дорожками, но *лѣпя* всею длиною волосковъ кисти мазокъ къ мазку и начиная съ лѣваго угла картины. Надобно наблюдать также, чтобы слой краски былъ динаковой толщины повсюду: по милости этого вы не встрѣтите потомъ ни малѣйшаго затрудненія при сливаніи тоновъ барсуковою кистью. Нечего также бояться, кладя краску, упираться кистью нѣсколько сильно; главное надо стараться дѣйствовать кистью такъ, чтобы она, нанося на холстъ краску, не разворачивала тѣста ея. Это дѣлается, какъ бы коротенькими штришками, частыми ударцами, одинъ съ другимъ связываемыми.

Если въ исполняемомъ вами небѣ большая часть должна быть занята облаками или тучами, то безполезно крыть его ультрамариномъ; напротивъ, если по небу будутъ плавать только облака легкія, не сберегайте для нихъ мѣста; но пишите ихъ потомъ по лазури весьма небольшимъ количествомъ краски. Если вамъ придется писать здѣсь сѣроватости, отливающія въ сѣрофіолетовое, какъ это часто бываетъ видимо, составляйте этотъ тонъ изъ ультрамарина и бѣлилъ съ большей или меньшей подмѣсью къ нимъ красной или желтой охры и иногда малиноваго лака.

Тонами горизонта, приготовленными на вашей

палитрѣ, съ прибавленіемъ къ нимъ болѣе или менѣе бѣлилъ, вы можете вызвать и освѣтить края облаковъ болѣе или менѣе ярко.

Если вамъ придется писать небо угрюмое, переполненное тучами, то подмалевывайте его смѣсью наиболѣе легкой и синеватой изъ вашихъ черныхъ красокъ [1]) съ ультрамариномъ и небольшимъ количествомъ бѣлилъ [2]).

Если въ сѣроватомъ и облачномъ небѣ встрѣтятся части голубыя или только очень голубоватыя, то для первыхъ берите ультрамаринъ чистый, подмѣшивая его болѣе или менѣе къ черной или бѣлиламъ для вторыхъ. Часто также ультрамаринъ, служившій вамъ вмѣстѣ съ бѣлилами для неба, въ смѣси съ горячими тонами горизонта, можетъ снабдить васъ желаемыми тонами для весьма разнообразныхъ, относительно оттѣнковъ, сѣроватостей облаковъ. Кромѣ перечисленныхъ нами красокъ для неба, не пользуйтесь никакими другими, за исключеніемъ киновари, кадмія и jaune-brillant и то только въ рѣдкихъ случаяхъ, которые вы съумѣете отличить сами. Никогда не допускайте въ воздухъ терръ-де-Сьенней и прочихъ красокъ, всегда лишающихъ его требуемыхъ отъ него характеристическихъ особенностей.

Чтобы заставить углубиться фоны, — земли, зданія и деревья первыхъ плановъ должны быть прокладываемы гуще.

Дали пишутся обыкновенно тонами неба, видоизмѣняемыми, конечно, смотря по обстоятельствамъ; но и тутъ должно бываетъ иногда притронуться кое-

[1]) Наиболѣе легкою и синеватою между всѣми черными красками почитается *пробковая* (noir de bouchon).

[2]) Для сѣренькаго неба ультрамарина не нужно вовсе; достаточно одной пробковой.

гдѣ нѣсколькими свѣтлозелеными ударцами. Дали, вообще, слѣдуетъ писать широко, болѣе всего заботясь о массахъ и остерегаясь входить въ подробности.

Деревьевъ, даже тѣхъ, которыя занимаютъ мѣста на первомъ планѣ, никогда не подмалевывайте чисто-зелеными красками; но придерживайтесь для этаго тоновъ рыжеватыхъ, какъ лучшаго средства для полученія гармоническаго тона потомъ, когда вы пропишете такую подготовку свойственными каждому дереву колерами. Пренебрегая подготовкой въ рыжеватомъ тонѣ, вы рискуете сообщить вашему оконченному пейзажу тонъ невыносимой жесткости и грубости. Этимъ указаніямъ должно слѣдовать въ томъ случаѣ, когда холстъ, на которомъ вы пишете, имѣетъ грунтъ оранжевый.

Считая вопросъ о цвѣтѣ подкладокъ и грунта холстовъ въ высшей степени важнымъ въ живописи, мы, не боясь слишкомъ утомить нашихъ читателей, позволяемъ себѣ распространиться здѣсь нѣсколько болѣе на этотъ счетъ. Вотъ нѣсколько примѣровъ, способныхъ подтвердить, что нечего бояться давать преобладаніе желтому цвѣту въ грунтовкѣ, но съ условіемъ, однако, чтобы этотъ цвѣтъ былъ желтый *горячій* и *оранжевый*, по никакъ не лимонный или зеленоватый. Взявъ листокъ бумаги малиноваго цвѣта и наложивъ на него листокъ бѣлой бумаги, на столько тонкой, чтобы она сквозила, вы замѣтите, что малиновый цвѣтъ сквозь бѣлую бумагу будетъ казаться вамъ глухимъ, холоднымъ и фіолетово-сѣрымъ. Измѣните теперь цвѣтъ нижней бумаги, замѣстивъ его ярко краснымъ; этотъ, проглядывая сквозь бѣлую бумагу, покажется вамъ только сѣровато-розовымъ; еслибъ при этомъ была подкладка розовая, она произвела бы только легколиловый тонъ. Наконецъ, если вы возьмете листокъ окрашенный чисто желто-золотистымъ или оранжевымъ, верхняя бумага приметъ тотчасъ же тонъ горячій безъ малѣйшихъ призна-

ковъ мутности или сѣроватости. И такъ желтый тонъ есть самый выгодный [1]) для подкладокъ, такой именно, который ложащимся на него синимъ, фіолетовымъ, сѣроватымъ и зеленоватымъ тонамъ неспособенъ сообщить той грубости и холода, а тѣмъ болѣе тусклости, которые производятся фонами красными и коричнево-красными. Ложась на фоны бѣлые и сѣровато-бѣлые, синія краски дѣлаются жесткими, холодными и сухими; коричневые же фоны, какъ не довольно свѣтлые, прорѣзываясь черезъ наложенныя на нихъ свѣтлыя краски, заставятъ ихъ казаться глухими и сумрачными. Время увеличиваетъ только этотъ недостатокъ, потому-что цвѣтъ грунтовки холста съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе даетъ знать себя изъ подъ живописи. Вы, конечно, поняли, что цвѣтныя бумаги въ вышеприведенныхъ опытахъ играли передъ вами роль грунта, а бѣлая представляла собою накладываемые на него свѣтлые колера, въ составъ которыхъ чаще всего въ большемъ или меньшемъ количествѣ входятъ бѣлила.

Когда приходится писать на холстѣ съ *бѣловато-сѣрымъ* грунтомъ, чаще всего попадающимся въ продажѣ, тогда самая первая подмалевка выполняется въ видѣ затирокъ *оранжевою* краской, такъ, какъ дѣлаются на бумагѣ *сепіи*. Этотъ прозрачно сдѣланный подмалевокъ долженъ давать себя чувствовать подъ

---

1) Бувье, у котораго переводчикъ Гупиля позаимствовался этими наблюденіями, говоритъ: «золотой цвѣтъ до того выгоденъ для живописи, что многіе древніе живописцы, писавшіе небольшія картинки, употребляли для нихъ золоченыя доски: работы ихъ, сохранившись превосходнѣйшимъ образомъ, удержали общій тонъ очень чистымъ и горячимъ». «Многіе изъ моихъ товарищей, вслѣдъ за этимъ, продолжаетъ Бувье, грунтуютъ для себя холсты на клею желтою охрою съ крошечкою красной и большимъ количествомъ трубочной глины (terre de pipe), которая ни мало не вредитъ краскамъ, какъ напр., свинцовыя бѣлила, и кромѣ того, такъ какъ она чрезвычайно гибка, она не ломается нисколько, какъ то, напротивъ, бываетъ съ бѣлилами, большей частью мергелей и бѣлыхъ мѣловъ».

тономъ, въ который потомъ окончательно приведется картина.

Такая манера письма представляетъ то преимущество, что съ разу приводитъ къ ансамблю, въ которомъ чувствуется уже нѣкоторый родъ эффекта. Потомъ, когда эта первая подготовка хорошо просохнетъ, приступаютъ къ настоящему подмалевыванію полною краской, кладя эту краску гуще, чѣмъ въ тѣхъ случаяхъ, когда пишутъ прямо на холстѣ оранжеваго цвѣта.

При подмалевываніи деревьевъ, земель, дерна никогда не употребляйте индѣйской желтой (jaune-indien): краска эта дѣйствительно хороша только въ лессировкахъ. Для всѣхъ нуждъ достаточно охръ, желтой съ бѣлилами для свѣтлыхъ частей и темно-желтой для мѣстъ сильныхъ. Неаполитанская желтая, какъ кроющая хорошо, можетъ быть употреблема въ свѣтлыхъ зеленяхъ; но *никогда*, повторяемъ еще разъ, не допускайте ее къ смѣси, содержащей бѣлила; мы говорили уже, почему. Въ особенности избѣгайте подмѣшиванія неаполитанской къ блестящимъ тонамъ неба и тѣмъ болѣе не вводите ее въ составъ тоновъ горячихъ и золотистыхъ, потому что она измѣняется и зеленѣетъ; придерживайтесь лучше охръ.

Яркія, живыя зеленыя составляются обыкновенно изъ охръ и берлинской лазури; зеленыя, свѣтлыя и нѣжныя — изъ охръ и ультрамарина; зеленыя въ тѣняхъ — изъ желтыхъ въ соединеніи съ синевато-черными красками; рыжеватыя зелени изъ черныхъ и терръ-де-Сьенной; къ фонамъ, глубинамъ возвращаются иногда съ кобальтомъ, смѣшаннымъ съ лакъ-гарансомъ и бѣлилами.

*

Вообще, въ подмалевкахъ придерживайтесь тона горячаго и свѣтлаго.

Дѣлайте ихъ постоянно свѣтлѣе того, чѣмъ должна быть оконченная картина: отсюда будетъ вытекать та выгода, что потомъ поверхъ наложенные тоны получатъ ту прелесть и глубину колорита, которыя такъ противоположны обыкновенному *раскрашиванію*, *иллюминовкѣ*. Но не надѣйтесь сдѣлать тонъ горячѣе, прибавляя къ нему много краснаго; этимъ вы можете добиться только грубости и грязи, какъ мы доказали примѣрами, употребивъ накладываніе одной на другую разноцвѣтныхъ бумажекъ. Горячими тонами должно считать только *оранжевые*; потому-что, если мы ограничимся просто лимонно-желтою безъ подмѣси къ ней небольшаго количества красной, всѣ наши синіе тоны получатъ зеленоватость, да почти и всѣ прочія краски сдѣлаются грязны и синеваты.

Деревья подмалевываютъ, опуская детали, поверхъ неба, удерживая подготовку или грунтъ холста только въ центрѣ большихъ массъ листвы, гдѣ оно совсѣмъ не видно сквозь вѣтви; часто даже, когда части просвѣчивающаго здѣсь неба не очень велики, ихъ совсѣмъ не сберегаютъ и вспоминаютъ о нихъ только во время прописыванія подмалевки. Однако, прежде чѣмъ крыть небо, весьма важно вычертить стволы и главныя вѣтви деревьевъ, которыя, сквозя во всякомъ случаѣ изъ подъ красокъ подмалевки, будутъ достаточны для того, чтобы потомъ безъ труда отыскивать ихъ и такимъ образомъ не надѣлать *ложныхъ массъ* (*партій*) въ листвѣ и, кромѣ того, знать, откуда направляться для размѣщенія вѣтвей дерева.

Для рѣзкаго охарактеризованія деревьевъ, по крайней мѣрѣ, тѣхъ, которыя не слишкомъ удалены отъ глаза, старайтесь хорошенько уловить общіе *нагибы* вѣтвей; поэтому деревья узнаются такъ же легко, какъ нѣкоторыя матеріи по исключительно свойственной имъ формѣ складокъ. Общій видъ, общія массы позволяютъ отличать родъ деревьевъ, хотя бы они стояли на отдаленныхъ планахъ. По натурѣ вѣтвей и побѣга собственно, свойственныхъ каждой породѣ, деревья, размѣщающіяся на первыхъ планахъ, позволяютъ узнавать себя скорѣе даже, чѣмъ по цвѣту и характеру листвы. Не безполезно, однако, въ особенности въ деревьяхъ, довольно близкихъ къ глазу, стараться, какъ только можно болѣе, подражать листвѣ и цвѣту зелени. Подражать формѣ каждаго листика нѣтъ надобности: это было бы смѣшной претензіей; но, до извѣстнаго предѣла, особеннаго рода игрою кисти, игрою, которую съ точностію опредѣлить нѣтъ средства, можно наносить въ извѣстномъ порядкѣ краской ударцы, которые своею характеристичностію позволятъ отличать листву дуба отъ таковой же орѣшника, каштана отъ вяза, осины отъ тополя и т. д., и т. д. Мы не видимъ листьевъ, но мы *чувствуемъ* ихъ присутствіе; затѣмъ самый побѣгъ дерева, то болѣе или менѣе тонкій, то прямой, то изгибистый довершаетъ остальную характеристику дерева.

Съ первыхъ же шаговъ въ избранномъ имъ родѣ искусства пейзажистъ долженъ стараться подражать карандашемъ и кистью природѣ по возможности точно, потому что, разъ усвоивъ извѣстную хорошую или худую, правдивую или ложную манеру *облиствлять* деревья, онъ уже не измѣнитъ ей или способенъ будетъ перемѣнить ее не иначе, какъ съ большимъ только трудомъ. Здѣсь тоже, что бываетъ съ почеркомъ: разъ усвоивъ извѣстный способъ вырисовыванія буквъ, мы уже противъ воли слѣдуемъ ему цѣлую жизнь. Не рѣдкость встрѣтить пейзажи, во многомъ другомъ хорошіе, но грѣшащіе однообразіемъ облиствленія. Такъ, одни пишутъ листочки иглисто, другіе лѣпятъ ихъ маленькими кругленькими точками, третьи разбрасываютъ ничего незначащіе зигзаги, въ четвертомъ разрядѣ встрѣчаются такіе артисты, которые ставятъ по четыре или по пяти листиковъ рядочкомъ, какъ пальцы на рукахъ или передаютъ листья каштановъ на подобіе падающихъ звѣздъ. Недостатокъ этотъ портитъ иногда очень хорошія произведенія, набрасывая на нихъ монотонію, навлекающую досаду и раздраженіе на зрителя.

Прежде, чѣмъ отваживаться облиствлять *на память*, *изъ головы*, надо копировать натуру долго, писать съ нея много; но

и потомъ даже, когда вы добьетесь этой способности, не оставляйте себя на долго безъ новыхъ упражненій съ натуры, этаго всеобщаго учителя.

Однако, признавая природу единственно надежнымъ учителемъ въ тоже время не слѣдуетъ пренебрегать совѣтами, которые могутъ преподать вамъ произведенія наиболѣе знаменитыхъ пейзажистовъ стараго и новаго времени. Произведенія эти покажутъ вамъ, съ какимъ искусствомъ творцы ихъ избирали эффекты, какія комбинаціи предпочтительнѣе выбирали они, разсыпая свѣтъ и тѣни по картинѣ. Заимствуйтесь у каждаго изъ мастеровъ тѣмъ, что вамъ покажется въ немъ наиболѣе правдивымъ, плѣнительнымъ, романтичнымъ; но, вообще, не избирайте для себя ни одной частной манеры. Если надо, чтобы у васъ была *манера*, то пусть это будетъ *ваша собственная*, исключительно *вамъ* принадлежащая, какъ результатъ вашихъ наблюденій, изученій и браза *чувствовать*, но отнюдь не плодъ подражанія другимъ: извѣстно, что, плетясь по слѣдамъ какого бы то ни было мастера, мы достигаемъ только слабости и фальши.

Морской видъ, какъ и обыкновенный пейзажъ, составляется болѣе всего изъ неба, водъ, земли, скалъ или утесовъ сѣроватаго тона, прохваченныхъ въ тѣняхъ болѣе или менѣе сильными тонами.

Растительность, еслибъ она здѣсь частицей встрѣтилась, пишется тѣми же красками и тѣми же пріемами, какіе употребляются для обыкновеннаго пейзажа; — стало быть, заведя рѣчь о морскихъ видахъ, пришлось бы повторять то же самое, что мы имѣли случай говорить по поводу пейзажа.

Остаются воды, представляющіяся смѣсью тоновъ синеватыхъ и зеленоватыхъ, основаніемъ которымъ служатъ охры и ультрамаринъ. Все это, смотря по надобности, подогрѣваютъ, холодятъ и заставляютъ убѣгать въ даль помощію терръ-де-Сьенней, синихъ

въ смѣси съ черными и ультрамариномъ и прибавкою лака. И такъ, все, что мы говорили о краскахъ и ихъ употребленіи, можетъ одинаково послужить какъ пейзажисту, такъ и *маринисту* (живописцу морскихъ видовъ).

Здѣсь мы кладемъ перо съ тѣмъ, чтобы опять отослать учащагося къ учителю учителей, природѣ, въ которой онъ долженъ изучить двѣ вещи, играющія первенствующія роли въ морскомъ видѣ, т. е. *вóды* съ ихъ прозрачностію, глубиною и убѣгающими тонами и *эффекты неба*, беря которое съ одного и того же берега въ продолженіе десяти дней къ ряду можно произвести десять картинъ, совершенно различныхъ.

Плоды, цвѣты, птицы.

Всѣ эти вещи пишутся тѣми же самыми красками, перечень которыхъ мы уже дали; но къ нему надо прибавить здѣсь еще нѣсколько особенно блестящихъ тоновъ, которымъ только и можно найдти употребленіе при передачѣ такихъ, щедро окрашенныхъ и расписанныхъ самою природою предметовъ, каковы многіе плоды, цвѣты и птицы.

Эти исключительныя краски должны требовать указанія на ихъ употребленіе.

Въ ряду тѣхъ, которыя необходимы для цвѣтовъ и плодовъ, должно поставить: индѣйскую и неаполитанскую желтыя; желтый хромъ нуженъ также, но только долженъ быть употребляемъ въ чистомъ видѣ и не вводимъ въ другія смѣси. Мы положительно со-

вѣтуемъ не употреблять другія краски, каковы: *антверпенскій лакъ* (la laque d'Anvers), *stil de grain d'Angleterre*, которыя исчезаютъ почти немедленно, *минеральную желтую*, которая чернѣетъ и, наконецъ, *оперменты* (orpins), разрушающіе всѣ прочія краски и даже вредящіе, по милости содержащагося въ нихъ мышьяка, здоровью лицъ, пользующихся ими обыкновенно. Нѣсколько красныхъ, которыми можно запастись, должны увеличить собою перечень гарансовыхъ лаковъ, карминовъ и киновари.

Кобальтъ долженъ явиться въ видѣ пособія ультрамарину; должно прибавить также *минеральную синюю* [1] (bleu minéral).

Наконецъ, къ *Веронезовой зелени*, на которую мы уже указывали, вы можете прибавить *зелень Шееля* (Vert de Scheele) или *зеленый лакъ*, который превосходенъ для лессированія нѣкоторыхъ листьевъ.

Есть еще дистиллированная *ярь мѣдянка* (мѣдная зелень, vert-de-gris), дающая наиболѣе блестящую изъ всѣхъ возможныхъ зеленей для пріудариванія нѣкоторыхъ яркихъ частей, каковыми являются грани драгоцѣнныхъ камней, перья птицъ, вѣточки муравы и проч. Озаботьтесь, однако, готовясь употреблять эту краску, приготовить и окончить подкладку для нея такъ, какъ бы вамъ уже нечего было прибавлять; лучше всего прописывать *ярь мѣдянкой* блестящіе желтые тоны и предпочтительнѣе всякаго другаго *неаполитанскую желтую*.

---

[1] Bleu minéral, въ которой содержится большое количество квасцовой земли, есть не болѣе, какъ частное видоизмѣненіе берлинской лазури.

Круглыя кисти и лопаточки, щетинныя и колонковыя, принаровленныя къ работѣ, предстоящей вамъ при изображеніи цвѣтовъ, птицъ и проч. облегчатъ вамъ средства для исполненія; всѣ прочіе предметы, служащіе для живописи фигуръ и пейзажей, вполнѣ приличны и здѣсь.

Послѣдніе совѣты, временный лакъ и постоянный.

Большая часть живописцевъ, едва успѣвъ окончить свои произведенія, бываетъ вынуждена тотчасъ же выпускать ихъ изъ мастерской, виною чему или нетерпѣливые любители, желающіе поскорѣе видѣть у себя заказанныя ими картины, или выставки, въ опредѣленное время притягивающія къ себѣ многое, что еще въ работѣ или только на пути къ окончанію; всѣ эти обстоятельства вынуждаютъ художниковъ покрывать ихъ свѣжія картины какимъ нибудь веществомъ, которое уничтожало бы *вжухлости*, иногда вполнѣ разрушающія эффектъ общаго. Но такъ какъ, не рискуя встрѣтиться съ важными неудобствами, нельзя крыть картину лакомъ ранѣе двѣнадцати или пятнадцати мѣсяцевъ, считая со дня ея окончанія, то вмѣсто лака прибѣгаютъ къ яичному бѣлку, хорошо взбитому въ соединеніи съ ложкой виннаго спирта и частицей сахара леденца.

Но прежде, чѣмъ рѣшиться употреблять въ дѣло этотъ *guai*-лакъ, должно предварительно удостовѣриться, дѣйствительно ли достаточно просохла ваша живопись. Для этого надо подышать на нее ртомъ и если при этомъ станетъ образовываться родъ тумана,

на нѣсколько мгновеній скрывающаго отъ глазъ живопись, то это будетъ служить знакомъ, что можно приступить къ употребленію бѣлка. Однако предварительно необходимо подвергнуть живопись обильному промыванію водою подъ краномъ при помощи тонкой и мягкой губки; далѣе, выжавъ губку тщательно, слѣдуетъ до суха отереть ею картину и потомъ дать послѣдней окончательно просохнуть или на солнцѣ, или передъ яркимъ огнемъ, держа ее не слишкомъ близко къ нему и не прямо передъ нимъ, а нѣсколько наискось, какъ мы уже говорили о томъ однажды; иначе, давъ живописи нагрѣться, можно сильно повредить ей. Сдѣлавъ это, возьмите ту же губку и, вымывъ и выжавъ ее такъ, чтобы въ ней ни мало не осталось воды, обмакните въ пѣну взбитаго вами бѣлка и потомъ начинайте легко, быстро водить ею по всей поверхности живописи, стараясь при этомъ не возвращаться по два или по три раза къ одному и тому же мѣсту.

Если вы будете производить подобную операцію лѣтомъ, то, во избѣжаніе привлеченія къ бѣлку мухъ и другихъ, падкихъ на сладкое, насѣкомыхъ, не кладите въ него сахара леденца.

При этомъ мы рекомендуемъ вамъ, до наступленія должнаго времени для покрытія картины настоящимъ лакомъ, перемѣнять бѣлокъ черезъ каждые пятнадцать или двадцать дней; иначе мало по малу испаряющіяся масла, смѣшиваясь съ бѣлкомъ, въ состояніи будутъ образовать грязь, которая, окрѣпнувъ однажды, найдетъ потомъ тысячи причинъ удержаться, не смотря на всѣ ваши усилія. Первый бѣлокъ смывается обильною водою; второй наводится точно такъ-же, какъ мы указывали выше.

Принимая въ соображеніе, что рано или поздно можетъ встрѣтиться надобность въ освобожденіи картины отъ стараго лака для покрытія ея новымъ, надо остерегаться употреблять *спиртовой лакъ* (vernis à l'esprit de vin), который можетъ быть растворяемъ только веществами ѣдкими, способными уносить вмѣстѣ съ собою всѣ тонко прописанныя части, въ особенности же лессировки.

Хорошій картинный лакъ, который, наконецъ, можно найдти повсюду, почти такъ-же чистъ, какъ вода, почему и не трудно обмануться въ немъ, принявъ за него *спиртовый*, отличающійся тѣмъ же качествомъ. По этой причинѣ совѣтуемъ обращаться за покупкой хорошаго лака только въ мѣста, вполнѣ заслуживающія довѣрія.

До крытія картины лакомъ, приготовьте ее къ этой операціи — хорошимъ промываніемъ тѣмъ же путемъ, на который мы не однажды здѣсь указывали. Затѣмъ, взявъ довольно большую лопатообразную кисть, называемую у французовъ *тресковымъ хвостомъ* (queue de morue), наводите ею лакъ, проходя живопись по всѣмъ направленіямъ правильными полосами до тѣхъ поръ, покуда лакъ не распространится по всей ея поверхности.

Крыть лакомъ должно *дважды;* но вторично тогда только, когда высохнетъ первый слой его. Единственный лакъ, который должно употреблять, есть *vernis à l'essence* [1]).

---

1) Лакъ этотъ составляется изъ слезистой смолы (mastic en larmes), растворенной въ хорошо очищенной эссенціи терпентина.

О РЕСТАВРИРОВАНІИ КАРТИНЪ.

ГЛАВА I.

Гнѣздящаяся въ большей части храмовъ сырость, дымъ, поднимающійся отъ восковыхъ свѣчей, солнце или опять та же сырость въ общественныхъ галлереяхъ и галлереяхъ богатыхъ любителей, табачный дымъ, копоть каменнаго угля, сѣрнистые пары и другія испаренія, несущіяся изъ ретирадныхъ мѣстъ; словомъ, всѣ проницающіе запахи вредятъ масляной живописи, въ особенности свѣжей. Уже сырость, сама по себѣ, возстановляя составы металлическихъ красокъ, вредитъ ей ужасно; солнце же заставляетъ краски трескаться; наконецъ, время, не щадящее ничего, вредитъ имъ, хотя незамѣтно, медленно, но зато—навѣрняка. И такъ, если вы считаете себя обладателемъ картинъ или обязаны наблюдать за ними въ качествѣ хранителя музея, отъ васъ необходимо потребуется, чтобы вы не были совершенно чужды искусству реставрированія, хотя бы для того только, чтобы, при случаѣ, имѣть возможность съ полнымъ умѣньемъ выбрать дѣйствительно искуснаго человѣка, которому смѣло можно было бы поручить эту деликатную работу.

Сухой способъ освобожденія картинъ отъ стараго лака.

Когда картина порыжѣетъ, потемнѣетъ, закоптится, снять лакъ легко, если только это настоящій картинный лакъ; при другихъ условіяхъ сдѣлать это трудно, не подвергая живописи наиболѣе серьезнымъ опасностямъ.

Въ первомъ случаѣ, т. е. когда доводится имѣть дѣло съ настоящимъ лакомъ, представляются два способа: одинъ состоитъ въ превращеніи лака въ порошокъ помощію пальцевъ, другой — въ мытьѣ живописи хорошимъ виннымъ спиртомъ. Второй способъ скорѣе, легче и наиболѣе употребителенъ.

Для снятія лака сухимъ способомъ, положивъ картину на столъ, на одинъ изъ угловъ ея насыпаютъ порошокъ канифоли (colophane en poudre) и, начиная сначала тереть имъ одну изъ менѣе важныхъ частей, мало по малу, ближе и ближе подводятъ дѣло къ концу, послѣ чего, вооружившись перяной метелочкой, сметаютъ пыль, но никакъ не ранѣе, потому что пыль, образуемая лакомъ, смѣшиваясь съ канифолью, нетолько не вредитъ успѣху операціи, но, напротивъ, еще ускоряетъ ее. Пыль эту должно просто только переводить съ одного мѣста на другое. Это — операція длинная, требующая терпѣнія и вмѣстѣ съ тѣмъ большаго вниманія; иначе вмѣстѣ съ лакомъ можно унести лессировки, покрывающія нѣкоторыя части тѣла. Съ тѣнями, изъ опасенія отнять у нихъ прозрачность, должно обращаться тоже крайне деликатно.

Въ концѣ концовъ, во время сказанной операціи ни въ одной части картины не должна быть повреждена краска: попортивъ краску, вы лишите картину гармоніи.

О смываніи лака виннымъ спиртомъ.

Положивъ картину на столъ, берутъ очень чистую, тонкую тряпку, которую намачиваютъ спиртомъ и, не натирая ею холста, смачиваютъ только часть его. По истеченіи нѣсколькихъ мгновеній часть эту моютъ мягкою губкой, полно напитанною свѣжею и чистою водою, и повторяютъ это нѣсколько разъ, стараясь каждый разъ возвращаться къ тому вовремя, чтобы не повредить живописи.

Такимъ образомъ постепенно промываютъ всю поверхность картины, прилагая постоянно заботу, по мѣрѣ смыванія губкой, употреблять для смачиванія спиртомъ только части тряпки, оставшіяся чистыми. Затѣмъ, если найдутъ, что операція окончена съ удовлетворительнымъ успѣхомъ, то, чтобы лучше разсмотрѣть не осталось ли слѣдовъ лака и нѣтъ ли еще частей, требующихъ чистки спиртомъ, живопись отираютъ тонкою, сухою и нѣжною тряпкой; затѣмъ опять, прежде чѣмъ приступить къ наведенію новаго лака, пускаютъ въ ходъ воду, послѣ чего, вытерѣвъ холстъ, даютъ ему хорошо просохнуть.

Чистая вода, какъ средство для чистки картинъ, есть одно изъ невиннѣйшихъ, въ особенности при смываніи съ нихъ грязи. Воды одной достаточно для освобожденія ихъ отъ всѣхъ тѣлъ липкихъ, каковы

гумми-арабикъ, рыбій-клей, крѣпкій клей, медъ, сахаръ леденецъ и все прочее, легко растворимое водою.

Яичный бѣлокъ съ теченіемъ времени пріобрѣтаетъ все болѣе и болѣе способностей сопротивляться водѣ и дѣйствіямъ кислотъ, что происходитъ вслѣдствіе несчастной привычки нѣкоторыхъ художниковъ покрывать картины *бѣлкомъ чистымъ* безъ добавленія къ нему спирта и сахара — леденца.

Изъ всѣхъ допускаемыхъ при чисткѣ картинъ щелочныхъ солей (sels alcalins), каковы древесная зола и жемчужная, поташъ и винный камень, долженъ быть употребляемъ одинъ послѣдній, растворенный въ водѣ, потому что всѣ другія, дѣйствуя вредно на масла и краски, суть настоящія — *протравы* — въ примѣненіи къ излагаемому нами дѣлу. И такъ, можно пользоваться только виннымъ камнемъ (sel de tartre), начиная сперва раствореніемъ слабымъ и потомъ усиливая его.

Если, однако, всѣ вышеуказанныя средства останутся безъ результатовъ для чистки, то можно прибѣгнуть къ *бурѣ*, (borax, борно-кислый натръ); дѣйствуя медленно, бура, растворенная въ водѣ, даетъ одну изъ наиболѣе безвредныхъ щелочныхъ солей.

Разсыпая по картинѣ, тонко просѣянныя древесныя золы, смачивая ихъ тепловатою водою и потомъ легонько смывая губкой, достигаютъ тѣхъ же результатовъ. Но этому выщелачиванію не должно позволять дѣйствовать на краску долго; тотчасъ же, едва замѣтится очищеніе, слѣдуетъ прибѣгать къ помощи сочно смоченной губки.

Чистая известковая вода (eau de chaux) или растворъ извести въ водѣ могутъ оказать тѣ же услуги.

Мыла, получаемыя изъ соединенія жира или маслъ съ щелочами, по милости послѣдняго элемента пріобрѣтаютъ растворяющую силу, которой не должно, однако, слишкомъ довѣряться. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ употребленіе *чернаго* мыла можетъ сдѣлаться опаснымъ; но если уже встрѣтится необходимость пользоваться имъ, то слѣдуетъ сначала испробовать силу его надъ какою-нибудь наименѣе важною частью картины и тотчасъ же бросить его, если оно начнетъ угрожать опасностію. Надѣемся, все, сказанное нами, достаточно свидѣтельствуетъ о томъ, что чистку картинъ должно ввѣрять только реставраторамъ, дѣйствительно отличающимся благоразуміемъ и опытностію.

Мыло, взбитое на чистой водѣ, куда подброшено немного обыкновенной повареной соли, даетъ пѣну, которую можно употреблять для отчистки сильно закопченыхъ картинъ. Накладывая эту пѣну на тѣ части, которыя предстоитъ чистить, ее снимаютъ напитанною чистою водою губкой въ то время, когда она начнетъ осѣдать и исчезать.

Изъ виннаго спирта и терпентиннаго масла приготовляется особенный составъ для чистки (eau à nettoyer), находящій себѣ обыкновенное употребленіе у торгующихъ картинами. Для пріобрѣтенія этаго состава соединяютъ двѣ части очищеннаго спирта съ одною терпентина; прочія масла, каковы: лавендное (huile d'aspic), розмаринное, бывъ смѣшаны каждое порознь въ той же пропорціи со спиртомъ, даютъ тѣ же результаты.

При чисткѣ картинъ, еще не крытыхъ лакомъ, можно слѣдовать болѣе нѣжнымъ способамъ; здѣсь

можно употреблять кислоту (levain), растворенную въ водѣ, муку, разведенную въ известковой водѣ (eau de chaux), водку или уксусъ.

Для очень маленькихъ холстовъ нѣкоторые пускаютъ иногда въ дѣло *слюну*, которая, однако, по причинѣ заключающейся въ ней фосфорной кислоты, можетъ дѣйствовать на краски вредно.

Одинъ изъ несчастнѣйшихъ способовъ, допускающій употребленіе урины и не пренебрегаемый нѣкоторыми реставраторами, никогда не долженъ находить себѣ послѣдователей.

Есть еще господа, пользующіеся хлористою ртутью, сулемою (sublimé corrosif de mercure). Это ядъ ужасный, одинаково вредный, какъ для тѣхъ, кто прибѣгаетъ къ нему, такъ и для картины, по тѣмъ послѣдствіямъ, которыя можетъ онъ повлечь своимъ прикосновеніемъ къ ней.

ГЛАВА II.

Умѣть покрыть лакомъ, вычистить картину, снять лакъ съ нея, всѣмъ этимъ далеко еще не могутъ ограничиваться познанія хорошаго реставратора: часто даже доски, холсты и картоны, покрытые живописью, требуютъ бóльшаго исправленія, чѣмъ сама она.

Бываютъ доски, проточенныя червями, сгнившія, расколотыя, лопнувшія; встрѣчаются холсты сморщенные, на которыхъ живопись потрескалась, облупилась; на нѣкоторыхъ холстахъ бываютъ дыры, отверстія, что все требуетъ починокъ чрезвычайно разнообразнаго свойства и всему этому обязанъ помогать реставраторъ.

Для переноса старыхъ живописей на новые холсты требуются предварительныя, совершенно неизбѣжныя изученія и упражненія. Къ сожалѣнію, малый объемъ нашей книги не позволяетъ намъ сдѣлать всѣ необходимыя указанія относительно этой, столь деликатной операціи; поэтому мы считаемъ себя обязанными особъ, интересующихся этимъ любо-

*

пытнымъ дѣломъ, отослать къ другимъ источникамъ, каковы руководства и трактаты объ этомъ предметѣ Зербааса, Фьозилло и Монтерега [1]).

Старая картина, холстъ которой перетрескался, продырявился, разрыхлился можетъ требовать не иного чего, какъ только подшивки ея новымъ холстомъ, т. е. наклейки на новый холстъ. Но если встрѣчается нужда только въ починкѣ нѣскольких отдѣльно попорченныхъ мѣстъ, то это можно дѣлать при помощи подержанныхъ кусковъ холста, подклеивая ихъ подъ изнанку картины.

Что же касается до впадинъ и выпуклостей, обнаруживающихся иногда на картинѣ, долго находившейся въ тѣсномъ соприкосновеніи съ какимъ-нибудь твердымъ тѣломъ или помятой, потертой о какой-нибудь твердый уголъ, то здѣсь пособить горю, по крайней мѣрѣ вполнѣ, представляется средствъ мало. Въ подобныхъ обстоятельствахъ должно сплющить и гладить изнанку такимъ путемъ поврежденныхъ мѣстъ и, если холстъ не былъ прорѣзанъ претерпѣннымъ имъ нажимомъ, то необходимо сдѣлать надрѣзку и затѣмъ на исподнюю сторону ея наклеить немного корпіи, прикрѣпленной къ куску стараго холста; сверху же задѣлать картину тономъ, подобнымъ прежде существовавшему на больномъ мѣстѣ.

Было время, когда, вслѣдствіе недостатка необходимыхъ познаній, вмѣсто крытія лакомъ, картины обмазывали какимъ-то жирнымъ тѣломъ. Обмазыванія подобнаго рода, затвердѣвая съ теченіемъ времени, представляютъ для реставратора громадныя затрудненія, потому что ни вода для отмыванія, ни кислота для соскабливанія не могутъ имѣть здѣсь примѣненія. По нашему мнѣнію, лучше всего подобныя картины разлагать льнянымъ масломъ. Для отчистки должно, въ продолженіе лѣтнихъ жаровъ, вполнѣ покрывать ихъ этимъ масломъ, заботясь притомъ, по мѣрѣ того какъ оно будетъ всасываться, наливать его вновь на тѣ мѣста, откуда оно исчезло. По истеченіи десяти — пятнадцати дней этотъ маслянистый покровъ сдѣлается липкимъ; для окончательнаго снятія его употребляютъ чистый и крѣпкій алькоголь, увлекающій съ собою старыя маслянистыя части, по мѣрѣ исчезанія которыхъ краски возрождаются въ первоначальной чистотѣ своей.

[1]) Въ слѣдъ за настоящею главою переводчикъ Гупиля дѣлаетъ нѣкоторыя сообщенія объ этомъ любопытномъ предметѣ.

Мы уже говорили, какимъ образомъ чистый яичный бѣлокъ, употребляемый вмѣсто лака и время отъ времени возобновляемый, превращается наконецъ въ желтоватую, болѣе крѣпкую, чѣмъ сама копаловая камедь (gomme copale), кору, всегда сопротивляющуюся какъ кислотамъ, такъ и наиболѣе дѣйствительнымъ солямъ. Въ такихъ случаяхъ одинъ изъ наилучшихъ способовъ заключается въ натираніи холста льнянымъ масломъ, которому даютъ впитываться въ продолженіе часа или двухъ и потомъ по истеченіи этого времени снимаютъ постоянно растворяемый масломъ бѣлокъ при помощи виннаго спирта.

Существуетъ еще одна вещь, портящая картины, это — *плесень* (moisissure), бывающая двухъ родовъ: собственно такъ называемая плесень и плесень *мнимая* или *кажущаяся*. Первая есть слѣдствіе сырости;

это—еще одна изъ наименьшихъ непріятностей между множествомъ другихъ, привязывающихся къ живописи. Если плесень свѣжа еще, картину просушиваютъ и чистятъ при помощи отиранія, чѣмъ дѣло и оканчивается. Но, если случится, однако, что вслѣдствіе этого картина утратитъ свою прозрачность, то надо, снявъ старый лакъ, покрыть новымъ.

Кажущаяся плесень можетъ быть слѣдствіемъ многихъ причинъ, на которыя указать здѣсь мы считаемъ себя обязанными, потому что каждая изъ нихъ требуетъ своего особеннаго лекарства.

Одинъ изъ разрядовъ этого рода плесени происходитъ отъ слишкомъ жестокихъ протравъ, употребляемыхъ иногда при чисткѣ картины и разлагающихъ краски. Иногда *кажущаяся* плесень уступаетъ вареному маслу, къ которому прибѣгаютъ для освѣженія тоновъ живописи; но если этимъ средствомъ не достигнутъ цѣли, то за помощію должно обратиться къ *алькоголю* и *мастичному лаку* (vernis au mastic), соединяя тотъ и другой поровну и пользуясь ими, какъ-бы для снятія лака.

Случается, что плесень осѣдаетъ на живописи послѣ крытія *спиртовымъ* лакомъ. Чтобы избавить и очистить отъ него картину, должно употреблять тоже самое средство. Иногда случается замѣчать, что мнимая плесень появляется послѣ перевода картины на другой холстъ; въ этомъ случаѣ она происходитъ отъ жара утюга, къ которому здѣсь прибѣгаютъ и который, сжигая старый лакъ, припаливаетъ краски.

Въ обстоятельствахъ, подобныхъ сейчасъ приведенному, случается часто, что кажущаяся плесень сходитъ при помощи алькоголя и терпентиннаго масла; иногда-же нельзя оживить красокъ иначе, какъ при содѣйствіи прибавляемаго сюда вареннаго масла.

На иныхъ картинахъ послѣ смачиванія ихъ для чистки замѣчается немедленное образованіе плесени, что происходитъ по милости яичнаго бѣлка, покрывавшаго ихъ и не смытаго передъ наведеніемъ лака; здѣсь хорошо понимается, что это случается только въ картинахъ помятыхъ, растрескавшихся и чрезъ это дозволяющихъ водѣ проникать подъ лакъ и такимъ образомъ достигать бѣлка. Въ этомъ случаѣ становится необходимымъ снимать бѣлокъ виннымъ спиртомъ или чистымъ, или въ смѣси съ льнянымъ масломъ, отъ чего бѣлокъ и лакъ сойдутъ вмѣстѣ.

Бываетъ также, что какая-нибудь картина средняго размѣра, писанная болѣе *затирками*, чѣмъ полной кистью, раздирается во всѣхъ частяхъ и покрывается какъ-бы *сѣткой;* это бѣда, устранить которую чрезвычайно трудно, исключая нѣкоторые только случаи, когда трещины, не бывъ слишкомъ многочисленными, позволяютъ наполнять себя *восковымъ спускомъ*, приготовляемымъ изъ самаго чистаго воска, растворённаго на терпентинѣ.

Орудій, употребляемыхъ при чисткѣ картинъ весьма немного; изъ желѣзныхъ и стальныхъ инструментовъ употребительны здѣсь скребецъ и бритва, долженствующіе служить только при сниманіи, когда ими сгребаютъ и соскабливаютъ шероховатости и неровности, иногда до того затвердѣвающія, что ни *алькоголь* и никакой другой щелокъ не въ состояніи бываетъ свести ихъ.

Для прикрѣпленія новаго холста подъ старою жи-

вописью употребляютъ полугорячій утюгъ, неизбѣжно-необходимый также при сплющиваніи и расправливаніи полупившейся чешуйками краски.

Приступая къ сплющиванію, должно сначала поврежденныя мѣста покрыть бумагой, натертой бѣлымъ мѣломъ; сдѣлавъ это, бумагу нѣсколько разъ проглаживаютъ утюгомъ туда и сюда, въ нѣсколько пріемовъ, до тѣхъ поръ, пока не перестанутъ чувствовать неровностей подъ нею. Можетъ случиться, что въ продолженіи сказанной операціи бумага прилипнетъ къ живописи; остерегайтесь тогда быстро и рѣзко отдергивать ее, потому что вмѣстѣ съ бумагой можно унести частицу живописи. Смачивайте бумагу терпѣливо до тѣхъ поръ, пока она сама не отстанетъ съ легкостію.

Въ томъ случаѣ, когда часть, требующая исправленія, значительна, должно, покрывъ ее крахмальнымъ клейстеромъ, наложить на него промасленную бумагу.

О различныхъ манерахъ починки картинъ или о реставрированіи ихъ.

Время, смываніе стараго лака, чистка и куча другихъ причинъ могутъ поставить васъ въ необходимость возвратить ввѣренной вамъ или вашей собственной картинѣ живость, свѣжесть колорита, гармонію общаго, то тамъ, то здѣсь разрушенную; наконецъ, вы можете отыскать много мѣстъ, гдѣ *локальнаго* колера не существуетъ вовсе и гдѣ, стало быть, должно дополнить его; все это работа жесто-

кая, до того подчасъ жестокая, что способна самаго автора попорченной картины привести въ замѣшательство, если только поручить ему это дѣло.

Трудности для васъ уменьшаются, однако, если вы на столько *колористъ*, чтобы возвратить живописи ея первоначальную гармонію; но, спрашивается, сколько времени нужно потратить на подобную работу? Вотъ, что опредѣлить трудно! Между тѣмъ извѣстно, что части, вновь написанныя, должны измѣниться въ данное время, тогда-какъ старыя за это-же время не тронутся: отсюда произойдетъ разладица въ общемъ, во избѣжаніе которой вполнѣ опытный реставраторъ не ограничивается прописываніемъ только поврежденныхъ частей, но немного проходитъ всю картину такимъ образомъ, что она кажется потомъ какъ-бы вновь написанною.

Соображая все это, мы полагаемъ, что только колористъ очень опытный и отличный наблюдатель можетъ съ приличіемъ и достоинствомъ заниматься дѣломъ реставрированія; но сколько, однако, найдется художниковъ хорошихъ, обладающихъ всѣми этими необходимыми качествами, которые смотрятъ на реставрированіе, какъ на нѣчто способное унизить ихъ, если-бы они занялись имъ. Съ другой стороны, настоящій художникъ смотритъ на прописыванія, дѣлаемыя въ цѣнныхъ картинахъ, какъ на профанацію. Вотъ почему встрѣчается такъ мало людей, вполнѣ искусныхъ въ дѣлѣ реставрированія, которое, между тѣмъ не терпитъ посредственности.

Однако, такъ-какъ мы не только совершенно чужды намѣренію прокричать о невозможности этого дѣла, но скорѣе желаемъ указывать способы, при-

годные для него, то вотъ, что мы совѣтуемъ. Если вы хорошо изучили попорченные контуры и слупившіяся части красокъ, сравните все это съ частями, хорошо сохранившимися и затѣмъ вооружась *совѣстливостію* и терпѣніемъ, задѣлывайте. Не кройте прямо маленькихъ неисправностей краской, но ставьте здѣсь одну подлѣ другой безчисленное множество маленькихъ точекъ. Также многія ретушевки должны быть дѣлаемы замазкой изъ клеевыхъ красокъ (гуаши), приготовленной на рыбьемъ клеѣ. На такой подготовкѣ пишите густо въ тонѣ оригинала и когда прописанныя вами мѣста хорошо просохнутъ, смягчите ихъ общимъ тономъ оригинала при помощи хорошо понятыхъ и почувствованныхъ лессировокъ, отъ толковаго употребленія которыхъ всегда зависитъ большая или меньшая удовлетворительность реставрированія.

Почернѣвшимъ мазкамъ бѣлилъ на старыхъ рисункахъ первоначальная чистота возвращается нѣсколькими ударами кисти, напитанной слабо окисленною водою (d'eau faiblement oxygénée). Этимъ открытіемъ живопись обязана знаменитому Тенару, равно какъ и изобрѣтеніемъ весьма хорошей синей краски (bleu de Thénard), носящей его имя.

О подшиваніи картинъ новымъ холстомъ.

Ради удовлетворенія любопытства нашихъ читателей, которымъ, быть можетъ, не скоро представится возможность имѣть въ рукахъ трактаты и руководства Фьозилло, Монтерега и Зербааса, реко-

мендуемые Гупилемъ, мы позволили себѣ, не стѣсняясь условіями объема нашего перевода, приклеить къ нему лишнюю страничку, заимствуя ее изъ «Traité complet de la peinture» Пайльо де Монтабера.

Приступая къ подшиванію новымъ холстомъ, предварительно не худо выставить картину на погребъ для сообщенія старому холсту и краскамъ болѣе мягкости и покорности. Затѣмъ, взявъ ее оттуда, на сторону ея, покрытую красками, наклеиваютъ бѣлую бумагу при помощи бѣлаго крахмала. Эта первая операція дѣлается съ тою цѣлью, чтобы воспрепятствовать живописи лупиться во время различныхъ процессовъ и натираній, которые предстоитъ ей вынести. Съ другой стороны, на крѣпкій подрамочникъ натягиваютъ новый хорошій холстъ, который, какъ можно ровнѣе, смазываютъ клейстеромъ, сваренным изъ ржаной муки и чесновки (gousse d'ail). Этимъ же клейстеромъ смазываютъ изнанку картины. Сдѣлавъ все это быстро, заднюю часть картины прикладываютъ къ новому холсту и затѣмъ трутъ тряпичнымъ тампономъ; придерживая края картины, тампономъ нажимаютъ довольно сильно, направляясь постоянно отъ центра живописи; этимъ удаляется воздухъ, могшій оставаться между двумя холстами и тѣмъ вызывать образованіе *волдырей.*

Подшитую такимъ образомъ картину кладутъ лицевою стороною на хорошо сплоченный столъ и начинаютъ грубо гладить утюгомъ изнанку новаго холста. Нѣкоторые при этомъ употребляютъ утюгъ горячій, для сопротивленія нажимамъ подкладывая доску. Клейстеръ, подогрѣваемый горячимъ желѣзомъ, становится жиже, проникаетъ со стороны кар-

тины въ старый холстъ и тѣмъ сильнѣе закрѣпляетъ живопись, тогда какъ со стороны новаго холста излишній клейстеръ проходитъ сквозь матерію; такимъ образомъ слой его становится одинаковой толщины повсюду. Обращаютъ также вниманіе на то, чтобы утюгъ не былъ слишкомъ горячъ. Водить имъ по картинѣ слѣдуетъ не иначе, какъ противополагая между нимъ и картиной нѣсколько листовъ бумаги, потому что той, которая уже наклеена на живопись, не всегда бываетъ достаточно при этомъ.

Убѣдившись, что такимъ образомъ подшитая картина хорошо просохла, наклеенную на нее бѣлую бумагу смачиваютъ губкой, напитанною тепловатою водою. Бумага легко отстаетъ при этомъ, равно какъ и крахмалъ, прикрѣплявшій ее къ живописи, которую послѣ этого остается почистить и зареставрировать.

Сниманіе картины. Здѣсь дѣло начинаютъ съ отстегиванія картины отъ ея подрамочника и затѣмъ растягиваютъ ее по столу лицевою стороною къ верху; при этомъ стараются разстилать холстъ такъ, чтобы не было на немъ ни малѣйшей складочки. Сдѣлавъ такую подготовку для предстоящей работы, всю картину кроютъ клеемъ (colle à entoiler) для прикрѣпленія къ ней возможно большихъ листовъ бѣлой, наиболѣе крѣпкой бумаги. При этомъ нажимаютъ и расправляютъ бумагу курантомъ, до тѣхъ поръ, пока не устранятся всѣ складки и она не пристанетъ къ живописи совершенно одинаково повсюду. Послѣ этого, давъ всему просохнуть, какъ слѣдуетъ, и выдернувъ изъ картины гвоздики, до того приклѣплявшіе ее къ столу, ее повертываютъ живописью къ низу, не приколачивая снова. Тогда, намачивая губку и мало по малу насыщая тепловатою водою весь холстъ небольшими частями, время отъ времени изслѣдуютъ его съ краевъ, чтобы узнать, — не начинаетъ ли онъ отставать отъ живописи. Отдирая со вниманіемъ и возможно легче край холста, самый холстъ начинаютъ свертывать, продолжая такимъ образомъ это дѣло обѣими руками до тѣхъ поръ, пока послѣдовательно не отдерутъ всего холста. Порѣшивъ съ этимъ, заднюю сторону живописи старательно промываютъ губкою съ водой для удаленія оттуда всего или почти всего стараго клейстера. Во время этой операціи постоянно наблюдаютъ, чтобы губка не была слишкомъ переполнена водою: иначе вода можетъ проникнуть подъ живопись и такимъ образомъ отдѣлить клей, прикрѣпляющій ее къ бумагѣ. Занявшись всѣмъ этимъ съ особеннымъ вниманіемъ, отчищенную такимъ путемъ заднюю сторону живописи смазываютъ клеемъ (colle à entoiler) и затѣмъ накладываютъ на нее новый холстъ, который долженъ быть нѣсколько больше площади ея затѣмъ, чтобы потомъ можно было удобнѣе пригвоздить края его къ подрамочнику. Далѣе легко прессуютъ курантомъ, растирая имъ для повсюду одинаково ровнаго наложенія холста. Затѣмъ, давъ всему просохнуть, клеемъ вторично проходятъ поверхъ холста, частями, мало по малу, заботясь, по мѣрѣ покрытія одной части, притирать и выправлять ее курантомъ, для того, чтобы клей могъ войдти въ холстъ и даже въ живопись, также и для того, чтобы сплющить нити холста. Когда перенесенная такимъ путемъ на новый холстъ картина про-

сохнетъ, ее снимаютъ со стола и наколачиваютъ на подрамочникъ; послѣ этого, хорошо смочивъ губкой съ теплой водою листы бумаги, закрывающіе живопись, ихъ отдираютъ. По снятіи ихъ всю живопись промываютъ, чтобы вычистить ее и устранить съ нея весь остающійся клейстеръ.

КОНЕЦЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

О реставрированіи картинъ.